

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1951

SICVLORUM GYMNASIVM
RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA
Direttore: Prof. GUIDO LIBERTINI
Segretario di redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA

S O M M A R I O

N. S. a. IV n. 1

GENNAIO-GIUGNO 1951

STUDI E SAGGI

GINA FASOLI: Problemi di storia medievale siciliana	Pag. 1
VITTORE BRANCA: Tecnica e poesia nella prosa del Decameron	" 21
GOFFREDO STIX: Georg Trakls "Helian", Eine Deutung	" 59

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

ANTONINO DI VITA: Vetro romano con scena di caccia da Chiaramonte Gulfi	" 70
FRANCESCO CAPODANNO: Realtà e fantasia nelle elegie di Ligdamo	" 75
GIUSEPPE AGNELLO: Cimeli bizantini. La stauroteca di Lentini	" 85
STEFANO BOTTARI: Intorno a Simone di Wobreck	" 90
CARMELO MUSUMARRA: Alfieriana (Tra le carte di Montpellier)	" 95

NOTE E DISCUSSIONI

SALVATORE GENNARO: Il Croiset e il frammento di Pindaro nel "Gorgia"	" 103
ANTHOS ARDIZZONI: Lo stile di Eschilo	" 109
EMANUELE RAPISARDA: Ratio e fides nelle opere di Ilario di Poitiers	" 113
GIULIO NATALI: Mons. G. B. Agucchi e le scuole pittoriche italiane	" 117
LEONARDO GRASSI: L'opera e la personalità di W. Goethe alla luce del pensiero antroposofico di R. Steiner	" 120
FILIPPO DI BENEDETTO: G. Leopardi e una nuova etimologia di franc. <i>bélitre</i>	" 129
CARMELINA NASELLI: Istituzioni e riviste di folklore in Argentina	" 131

PROFILI

GUIDO LIBERTINI: Francesco Ferrara.	" 133
---	-------

RECENSIONI

a cura di GUIDO LIBERTINI, QUINTINO CATAUDELLA, GINO RAYA, SANTI GIUFFRIDA, SEBASTIANO LO NIGRO	" 139
--	-------

Direzione e Amministrazione: Biblioteca Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania - Telefono 14241.

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 750 (estero L. 1000); abbonamento annuo L. 1300 (estero L. 1500). Un fascicolo arretrato L. 1000; annata completa L. 1500. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium, - Catania.

PROBLEMI DI STORIA MEDIEVALE SICILIANA

Continuità, eredità, relazione, comparazione. — Problemi dell'età musulmana. — Il problema normanno. — La feudalità siciliana. — Autonomie cittadine o amministrazioni locali? — Monarchie e città nell'età normanna e sveva — ...nell'età angioina — ...e nell'età aragonese. Il Parlamento. — La seconda età aragonese e la fine dell'indipendenza siciliana.

Il problema centrale della storia medievale siciliana è un problema, anzi il problema della continuità: situata al centro del Mediterraneo, la Sicilia non fu mai il centro del Mediterraneo: ponte di passaggio tra Africa ed Europa, bastione di sbarramento tra Oriente ed Occidente, fu base avanzata di civiltà — civiltà greca, fenicia, romana, bizantina, araba, normanna, sveva, angioina, aragonese — che perseguivano una loro particolare politica demografica e tendevano verso altre mete, verso altre aree di espansione politico-militare, e che venendo meno come forza politica, sopravvissero nelle istituzioni, nelle idee, nei sentimenti, anche se i nuovi dominatori invertivano geograficamente — e non soltanto geograficamente — le direttive di espansione.

Cosicchè, se in altre regioni il problema di continuità si pone come problema di graduale trapasso da un'età all'altra, lento e quasi impercettibile, per un'evoluzione intima di idee, sentimenti, istituzioni, classi sociali, in cui gli agenti esterni hanno una parte secondaria, nella storia siciliana gli agenti esterni segnano lo stacco tra un periodo e l'altro con la forza brutale delle armi o la gelida autorità di un trattato diplomatico ed il problema diventa problema di eredità, di influenze reciproche tra dominati, dominatori, ex-dominatori: problema di fusione etnica e culturale.

Ad una popolazione già mista di lingua e di cultura in parte latina e in parte greca, si sovrappongono schiere di Musulmani dominatori; la lingua araba diventa la sola intelligibile per larghe masse di abitanti e quando verranno i nuovi dominatori normanni dovranno usarla se vorranno farsi intendere. Ma con i Normanni dopo un' iniziale riscossa dell'elemento greco, la completa definitiva latinizzazione linguistica e culturale dell'isola diventerà definitiva,

non soltanto perchè sono ormai praticamente venuti a mancare quei rapporti con Bisanzio che avrebbero potuto alimentare l'elemento greco, ma perchè si è iniziato un largo afflusso di coloni provenienti dall'Italia del nord, che non solo conserveranno attraverso ai secoli le loro caratteristiche dialettali, ma riveleranno tendenze alla vita politica assai più spiccate di quelle del resto della popolazione.¹

Queste successive stratificazioni etniche e le conseguenti trasformazioni linguistiche, e perciò culturali, e le relative eredità etiche e sociali ed economiche, sono alla base della storia medievale di Sicilia. È ovvio che non possiamo intendere la Sicilia musulmana se non teniamo presente l'eredità romano-bizantina; eredità che dobbiamo tener presente insieme con quella musulmana se vogliamo intendere certi aspetti della civiltà normanna, anche se non è possibile dosare quanto dell'una e dell'altra i Normanni accolsero e tramandarono agli Svevi, agli Angioini, agli Aragonesi. Nè comprenderemo questi ultimi tre isolandoli dai loro predecessori, prescindendo dalla reale, concreta, materiale realtà di tanti problemi e di tante soluzioni che passarono dagli uni agli altri.

E pare a me che in quest'eredità risieda l'unità ideale della storia dell'isola, mentre mi pare vana fatica, per non dire pura esercitazione verbale, il ricercarla attraverso ad incomposti moti di popolo, cui si voglia attribuire significato di costante aspirazione del popolo siciliano a costituire il proprio stato in opposizione a quello che sarebbe stato imposto dai Normanni, dagli Svevi, dagli Aragonesi²: poichè è soltanto nel principio monarchico, nel lealismo dinastico che l'unità geografica dell'isola si traduce in unità politica e si determina la ribellione dei grandi contro gli Angioini. È questo il sentimento che riluce nelle cronache scritte da siciliani ed è da rammaricarsi di non poterne trovare il riscontro nelle opere, quasi completamente perdute, dei giuristi isolani.

¹ La storia demografica della Sicilia è ancor da fare; colonizzazione da parte di immigrati, colonizzazione interna dell'età normanno-sveva sono problemi appena sfiorati: cfr. G. PARDI, *La popolazione della Sicilia attraverso i secoli*, Arch. Stor. Sic. voll. XLVIII-XLIX, 1927-28, scritto ricco di bibliografia. Considerazioni sull'argomento si possono trovare in M. SCADUTO, *Il monachismo basiliano nella Sicilia medievale*, Roma, 1948, Introduzione, e in F. GIUNTA, *Bizantini e bizantinismo nell'età normanna*, Palermo, 1950. Cfr. G. PICCITTO, *La classificazione delle parlate siciliane* ecc. A. S. S. O. 1950. Manca uno studio d'insieme per le colonie lombarde: cfr. A. BARBATO, *I Lombardi di Nicosia*, Nicosia, 1920 e F. PIAZZA, *Le colonie e i dialetti lombardo-siculi*, Catania, 1921.

² È la tesi sostenuta da F. DE STEFANO, *Storia della Sicilia dal sec. XI al XIX*, Bari, 1948.

Ma v'è un altro problema d'ordine generale : quello di relazione. Se si vuole studiare la storia della Sicilia nella sua individuale realtà, non si può isolarla da quella dei paesi di cui subisce l'influenza e sui quali a sua volta reagisce. L'occupazione musulmana della Sicilia va considerata nel quadro della grande politica dei Califfi, che è una politica veramente mondiale nelle sue direttive di contemporanea espansione verso Oriente e verso Occidente. La conquista della Sicilia costituisce un episodio e una tappa di questa politica, come la riconquista dell'isola costituisce un episodio e una tappa della riscossa cristiana e l'una e l'altra vanno considerate nelle ripercussioni che ebbero nel mondo islamico oltre che nel mondo cristiano.¹

Che il consolidamento del dominio normanno nell'Italia meridionale non sia un fatto puramente locale e sia strettamente articolato con la grande lotta tra Papato ed Impero, è cosa a tutti evidente : altrettanto evidente è che per intendere il valore dell'insurrezione del Vespro e dello stabilirsi in Sicilia di una dinastia aragonese, ci si deve rifare alle complicate relazioni politiche, diplomatiche, religiose tra Bisanzio, Roma, l'Aragona, gli Angioini, i ghibellini di Toscana e i lealisti - diciamo così - di Sicilia, nel quadro di tutta la politica mediterranea.²

La lunga guerra che seguì l'insurrezione non va considerata sposando anacronisticamente le passioni dei combattenti, ma nelle conseguenze politiche economiche e sociali che ebbe per il regno di Sicilia, per il regno di Napoli e per il resto d'Italia,³ mentre è

¹ Cfr. E. BUSSI, *I musulmani e l'Italia* in *Questioni di storia medievale* a cura di E. ROTA, Milano, 1946 e *Per la rivalutazione di un fattore nella storia del diritto italiano*, Riv. St. Dir. Ital. XXII, 1949, pp. 115-119 Cfr. anche in E. LEVY PROVENÇAL, *Histoire de l'Espagne musulmane*, Le Caire, 1944, i numerosi accenni alla Sicilia.

² Un lucido riassunto in L. BREHIER, *Vie et mort de Byzance*, Paris, 1948 Cfr. gli studi recenti sull'argomento, O. CARTELLIERI *Peter von Aragon und der sizilianische Vesper*, Heidelberg, 1904, P. EGIDI, *La communitas Sicilie*, Ann. Univ. Messina, 1914-5, H. WISRASGOWKY, *Conjuraciones y alianzas políticas del rey Pedro de Aragon... contra Carlos de Anjou ante las vespersas sicilianas*, Madrid, 1935; G. LA MANTIA *Studi della rivoluzione siciliana del 1282*, in Arch. Stor. Sic., 1940, e FERRAN SOLDEVILA, *Pere el Grant*, Institut d'Estudis Catalans, sec. historic archeologica, XI, Barcelona, 1950, cap. VI. Cfr. anche nota seguente.

³ L'ammonimento dato dal CROCE in *Storia del regno di Napoli*, Bari, 1944, p. 11 è rimasto inascoltato in Sicilia: cfr. però V. EPIFANIO, *Gli angioini di Napoli e la Sicilia*, Napoli, 1936 e E. PONTIERI, *Vespro siciliano* in Encicl. Ital. Treccani, vol. ...

attraverso al vaglio della comparazione che si potrà identificare ciò che è veramente peculiare della Sicilia e ciò che è semplicemente variante siciliana di manifestazioni comuni a tutti i paesi governati da un monarca. Cose queste abbastanza ovvie, ma delle quali troppo spesso ci si dimentica.

Continuità, eredità, relazione, comparazione: problemi generali che investono la storia della Sicilia nel suo complesso, ma ogni periodo, considerato nella sua individualità, presenta problemi particolari ed entro il limite offerto dall'indipendenza del regno, se ne possono considerare alcuni, nei quali i problemi generali si riflettono con più o meno particolare evidenza.

Se nell'Italia del centro e del nord, quando si ricercano le origini di qualche istituto medievale, ci si richiama più o meno al tempo della dominazione longobarda, in Sicilia si deve risalire alla età musulmana. La ricca produzione di opere storiografiche sui paesi dell'Islâm e dell'Oriente Mediterraneo di questi ultimi anni, rivela larghe zone d'ombra nella nostra conoscenza della Sicilia musulmana e ne esige una nuova valutazione, permettendo o addirittura imponendo quei raffronti, quelle comparazioni che sono una delle tendenze più feconde della storiografia moderna.¹

Ma questa più larga visione della storia dei Musulmani di Sicilia non deve risolversi in una semplicistica trasposizione di dati acquisiti dall'una all'altro paese dell'Islâm mediterraneo, senza tener conto delle diverse condizioni ambientali e storiche, come si è fatto quando si è supposto che in Sicilia nel sec. IX venissero applicati quelli stessi patti che erano stati concessi ai cristiani di Siria nel sec. VIII, patti che per di più sono di dubbia autenticità, o quando si è voluto ricostruire il regime della proprietà terriera in Sicilia sul modello di quello dell'Africa settentrionale o della Spagna.

La società musulmana presenta in qualche luogo delle istituzioni che hanno fatto parlare di feudalesimo o per lo meno di prefeudalesimo, prescindendo dal rapporto personale di *fidelitas*, essenziale

¹ F. GABRIELI, *Recenti studi di storia musulmana*, Riv. Stor. ital. LXII, 1950, p. 98 e Y. RENOUEAU, *Moyen Age, Histoire des faits*, in *IX Congrès des sciences historiques*, Paris, Colin, 1950, vol. I, 549. Cfr. C. CAHEN, autore del paragrafo relativo al feudalesimo nei paesi bizantini e musulmani nella relazione di R. BOURTROUGHES, in *IX Congrès des sciences historiques*, cit. p. 465 (v. p. 417, n. 1). V. anche i saggi che possono interessare la Sicilia in F. GABRIELI, *Storia e civiltà musulmana*, Napoli, 1947.

nel feudalesimo carolingio, e considerando soltanto la concessione di terre con obblighi militari. Si può parlarne anche per la Sicilia?

La configurazione del *gund*, cioè della classe militare, e lo sviluppo dell' *iqṭā*, cioè della concessione di terre o addirittura di territori ai membri del *gund*, sono per la Sicilia problemi insoluti e forse insolubili, che non si possono presentare come risolti. E altrettanto si deve dire per i rapporti tra le suddivisioni del *gund* e gli *iqṭim*, cioè le circoscrizioni amministrative: e il problema è reso più interessante da quel che si sa dell'adattarsi dei popoli germanici alle suddivisioni territoriali romane in molte regioni.

Che nesso c'è tra le determinazioni territoriali di questo presunto prefeudalesimo musulmano e le circoscrizioni romane da una parte e le delimitazioni amministrative e feudali dell'età normanna dall'altra?¹

Ma l'età musulmana presenta altri interrogativi: quello che si sa dell'attività dei vescovi dell'Italia del nord e del centro al tempo delle invasioni barbariche, induce a riprendere in esame quei dati di fatto che servirono all'Amari per formulare il suo severo giudizio sul comportamento della chiesa siciliana al tempo dell'invasione e della dominazione musulmana:² azione strettamente collegata da una parte con la mai considerata partecipazione dei cristiani rinnegati alle guerre civili dell'isola, con la pertinace resistenza dei Cristiani in certe zone, con gli sforzi ancora malvalutati di Bisanzio per difendere e riconquistare la Sicilia, e dall'altra con la malconosciuta evoluzione delle autonomie cittadine di questo periodo e della prima età normanna.³

¹ M. AMARI, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, n. ed Catania, 1933-39, I, 620 n. 1 e II, 34 e segg. Cfr. GENUARDI, *Terre comuni ed usi cioci*, Doc. per servire alla storia della Sicilia, II, vol. VII, p. 12 segg. Ma C. A. GARUFI, *Censimento e Catasto della popolazione seroile...* Arch. stor. Sic. N. S. XLIX p. 4. avanza dei dubbi sulla continuazione tra *iqṭā* e feudi in Sicilia.

² Qualche passo su questa strada è già stato fatto da M. SCADUTO, op. cit. Introduzione: v. anche le recensioni all'opera dello Scaduto di S. G. MERCATI, in Arch. Stor. Calabria e Lucani, XVII, 1948 p. 87 e di S. BORSARI, in Riv. St. Ital. LXI, 1949, p. 130.

³ G. FALCO, *La storia dei musulmani di Sicilia*, nella *Critica*, XXXVIII, 1940 ristampato poi nel vol. *Albori di Europa*, Roma, 1947 mette in rilievo la incomprensione dei fatti religiosi e della politica bizantina da parte dell'Amari (cfr. F. GABRIELI, *Arabi di Sicilia e di Spagna*, in *El Andalus*, XII, 1950. Per l'evoluzione delle autonomie cittadine nel periodo arabo non c'è che da consultare L. GENUARDI, *Il comune nel M. E. in Sicilia*, Palermo, 1923, ma non è niente di più che un centone dell'Amari.

I Normanni sono di per se stessi un problema, e come tali sono stati considerati e discussi al Congresso di Scienze storiche di Oslo del 1928 e di Zurigo del 1938.

Le loro imprese, le loro istituzioni politiche e sociali, la loro cultura e la loro arte hanno attirato generazioni di studiosi, ma è ormai tramontato il tempo in cui si voleva vedere nelle istituzioni del ducato di Normandia, dei regni di Sicilia e d'Inghilterra, del principato di Antiochia un meccanico trasferimento da un paese all'altro. Sembra però lecito parlare di stati di tipo normanno, non soltanto perchè sono stati fondati da Normanni, ma perchè presentano caratteri comuni: tanto che si è perfino potuto parlare di impero normanno nel senso di una civiltà comune a popoli diversi, che tuttavia conservano i loro lineamenti essenziali. Si è però riconosciuto che si può parlare non di istituzioni tipicamente normanne, ma soltanto di istituzioni preesistenti nei vari paesi, simili perchè i grandi problemi politici sono dappertutto gli stessi e le soluzioni sono poco numerose: istituzioni, dicevo, utilizzate ed amalgamate da uno stesso "temperamento", alieno dal modificare ciò che funzionava bene e serviva ai dominatori oltre che ai dominati. Grazie al loro "empirismo organizzatore", i Normanni raccolsero le istituzioni locali in uno stato forte, nel senso moderno della parola, dovunque si stabilirono, in Inghilterra come in Sicilia.¹

Quest'interpretazione del fenomeno normanno, a cui si è giunti in questi ultimi vent'anni, e che è una nuova vigorosa affermazione del principio di continuità, si contrappone all'affermazione crociana dell'estraneità della storia normanna, non generata dalle viscere della terra su cui fu rappresentata. In realtà i Normanni, anche se furono soltanto degli immigrati nella terra su cui agirono, costruirono con il materiale umano che quella terra offriva, e assecondarono, si immedesimarono con gli interessi del paese e dei suoi abitanti.²

Con questo però non si fa che spostare il problema: poichè è inevitabile chiedersi quali erano le istituzioni preesistenti e quali furono introdotte ex-novo; quali tra queste possono essere fatte risalire al diritto normanno primitivo, originario, del ducato di Normandia

¹ Confronta *VIII Congres de sciences historiques*, Zürich, 1938. p. . . e E. G. LÉONARD, *Histoire de la Normandie*, Presses Universitaires de France, 1948 V; anche P. S. LEICHT, *Lo stato normanno*, in *Il regno normanno*, Messina, 1931, p. 33, segg.

² B. CROCE, *Storia del regno di Napoli*, cit. p. 11: F. DE STEFANO, op. cit. p. 4, rieccheggia il pensiero del Croce.

e quali invece sono creazione dei Normanni di Sicilia o derivano dai Normanni d'Inghilterra. Senonchè le istituzioni normanne primitive, per mancanza di documenti diretti, si possono ricostruire soltanto attraverso all'esame delle istituzioni proprie degli stati derivati dal ceppo comune, mentre per certe istituzioni comuni al regno di Inghilterra e al regno di Sicilia si disputa in quale senso sia avvenuto l'imprestito, se si debba risalire ad un archetipo normanno o musulmano o addirittura bizantino, e rispondere non è nè facile, nè sicuro.¹

È ovvio che nella ricognizione degli istituti preesistenti utilizzati dai Normanni ai loro fini, occupi un posto importante l'esame di quelle condizioni sociali ed economiche che nell'Italia meridionale prepararono e facilitarono l'introduzione del feudalesimo. Ma per la Sicilia, quando abbiamo detto che la diversità delle vicende storiche non poteva non aver determinato di diritto e di fatto condizioni economiche e sociali del tutto diverse, abbiamo detto tutto: non si hanno infatti notizie sull'evoluzione del beneficio militare musulmano ed è arbitrario affermare che esistessero grandi proprietà fondiari musulmane, i cui detentori godessero immunità finanziarie e agissero quali intermediari tra i coloni e gli organi dello stato.²

Queste proprietà avrebbero potuto influire sull'ordinamento che i Normanni dettero all'isola offrendo le loro delimitazioni topografiche e le loro particolari iscrizioni nei ruoli tributari. Ma a parte il fatto che i possessori musulmani difficilmente avrebbero potuto essere immessi nella gerarchia feudale, non siamo certi che questo tipo di proprietà esistesse per davvero e non c'è niente che ci autorizzi a passare dalle concessioni militari bizantine a concessioni militari musulmane per giungere al *feudum unius militis*, al feudo cioè tenuto a fornire un solo cavaliere, che esiste in Sicilia ma del quale non c'è esempio nè in Normandia nè in Inghilterra.³

¹ C. A. GARUFI, *Sull'ordinamento amministrativo del regno di Sicilia, Exhiquier o dimân?* Arch. Stor. Ital. S. V, vol. 27, 1901. E lo stesso *Censimento*, cit. pp. 1-2. CH. H. HASKINS, *England and Sicily in the twelfth Century*, English Historical Review, 1911, e *Norman Institutions*, Cambridge, Massachusetts, U. S. A., 1918. C. CECI, *Normanni di Sicilia e Normanni d'Inghilterra*, Archivio Scientifico della Facoltà di Economia e Commercio di Bari, 1934. Nella storiografia più recente sembra volersi far strada la tendenza a dare maggior valore all'elemento arabo o bizantino. E. BUSSI, op. cit. e F. GIUNTA, op. cit.

² Così pretende C. CAHEN, *Le régime féodal dans l'Italie normande*, Paris, 1940, 32; cfr. M. AMARI, *Storia*, II ed. cit., II, 41-42.

³ Cfr. C. CAHEN, cit. pp. 68-69.

Se guardiamo le cose nella loro concreta realtà, dobbiamo confessare che l'introduzione del feudalesimo in Sicilia è uno dei tanti punti che andrebbero meglio chiariti.

I lineamenti del feudalesimo nell'Italia normanna sono stati esaminati ed esposti da una serie di studiosi, che vanno dal Gregorio allo Chalandon, alla Jamison, al Pontieri, al Cahen, i quali si sono serviti delle costituzioni regie e di documenti provenienti dalla parte continentale del regno.¹ Questo non infirma l'estensibilità delle loro conclusioni alla feudalità siciliana, in quanto le costituzioni avevano valore qui come nella parte continentale del regno e l'istituto feudale poteva avere gli stessi lineamenti di qua e di là dal Faro. Il problema è un altro: quanta parte dell'isola fu effettivamente infeudata? quanta rimase alle dirette dipendenze del demanio regio?

La raccolta dei dati precisi e concreti è di una povertà sconcertante, privi come siamo di quella parte del *Catalogus baronum* che doveva riferirsi alla Sicilia e pure sembra di poter affermare che il conte Ruggero riservò al demanio la massima parte dell'isola, concesse feudi importanti solo a persone della sua famiglia e li riasorbì quando esse vennero a mancare e l'ipotesi è confermata dal confronto con l'ordinamento dato al principato di Antiochia da Boemondo d'Altavilla, che riservò la massima parte delle terre al demanio e limitò al minimo le concessioni feudali.²

Ad un risultato analogo porta l'esame dei diplomi di fondazione delle chiese vescovili di Sicilia. Studi relativamente recenti hanno consentito di superare l'interpretazione cesaropapistica della politica ecclesiastica di Ruggero I, considerandola nel quadro storico della introduzione della gerarchia ecclesiastica nei paesi conquistati o riconquistati al Cristianesimo, dalla Germania transilbana al tempo di Ottone I, all'Ungheria di S. Stefano, alla Scandinavia e all'Aragona, mentre l'esame diretto dei diplomi di fondazione rivela che le donazioni alle chiese sono relativamente modeste e ai vescovi - salvo al vescovo abate di Catania - non viene fatta alcuna delega di

¹ R. GREGORIO, *Considerazioni sulla storia della Sicilia*, in *Opere scelte*, Palermo, 1812; CHALANDON, *Histoire de la domination normande en Italie*, Paris, 1907; E. JAMISON, *Norman Feudalism in Southern Italy with special reference to a new edition of Catalogus Baronum*, VIII Congrès de Sciences historiques, cit. E. PONTIERI, *I primordi della feudalità calabrese* nel vol. *Tra i normanni, nell'Italia meridionale*, Napoli, 1948.

² Cfr. C. CAHEN, p. 59. Per i confronti con il principato di Antiochia v. C. CAHEN, *La Syrie du nord ou temps des croisades. La principauté d'Antioche*, Paris, 1940.

poteri di diritto pubblico, così che non assurgono alla posizione di grandi feudatari del regno: il fatto trova la sua spiegazione nel clima della lotta per le investiture, ma è nello stesso tempo una conferma della politica feudale di Ruggero I.¹

L'ordinamento che i Normanni poterono dare alla Sicilia fu sostanzialmente diverso da quello che dovettero contentarsi di modificare nell'Italia meridionale. La conquista era stata opera di Ruggero, non c'era una prefeudalità da sottomettere, nessuno dei suoi compagni s'era impadronito di terre senza il suo consenso, e non c'erano delle città con una ben radicata tradizione autonomistica da rispettare.

La larghezza di mezzi fornita dai territori riservati al demanio e la disponibilità di un gran numero di dipendenti diretti da impiegare come soldati nell'esercito e come funzionari nell'amministrazione consentirono a Ruggero I di stroncare ogni tentativo di rivolta nell'isola e a Ruggero II di sottomettere i capi locali dell'Italia meridionale e di raccogliere in una monarchia accentrata tutte le conquiste normanne.

La feudalità laica ed ecclesiastica guadagnò certamente terreno anche in Sicilia e ridusse la parte che il sovrano s'era riservata: ma a quale dei sovrani e delle dinastie che si succedettero in Sicilia va la responsabilità di aver largheggiato nelle concessioni feudali? Fu Ruggero II che già nel 1144 sentiva la necessità di sottoporre a revisione tutti i privilegi di qualsiasi natura che aveva concessi o furono i Guglielmi?² Fu Tancredi o Enrico VI, che per usare una espressione di Federico II, "molto dette di ciò che avrebbe dovuto conservare,"³ o fu il Consiglio di reggenza al tempo della minorità di Federico II, che più tardi accusò il cancelliere Gualtieri di Palearia, di avergli corroso il regno?⁴ Furono gli Angioini che vollero presidiare con uomini devoti l'isola, o furono gli Aragonesi, che ad ondate successive erano attirati in Sicilia per la necessità della guerra contro gli Angioini, così come secoli prima ondate successive di Normanni erano calate in Italia per combattere e far fortuna?

¹⁷ E. JORDAN, *La politique ecclesiastique de Roger I et les origines de la Legation sicilienne*, Le moyen age, S. II., voll. 24-25, 1922-23.

¹⁸ E. CASPAR, *Roger II*, Innsbruck, 1904, Reg. n. 184.

¹⁹ M. G. H. *Leges*, IV, *Constict. et acta*, II, 547; v. Anche HUILLARD-BRÉHOLLES *Hist. dipl. Federici II*, II, 139.

²⁰ RYCC. S. GERMANI, *Chronica*, in RR. II. SS. n. ed. VII, 2, p. 143: "regnum nostrum... sua prodigalitate corrosum..."

Questo progresso meriterebbe di essere studiato e seguito nel mutare del clima storico nel quale si attuò e nei suoi rapporti con le istituzioni delle città e dei minori centri abitati per quanto lo consentono le fonti. È noto - p. es. - che se si hanno vari cataloghi di feudatari dell'età aragonese, non ne abbiamo affatto dell'età sveva, e che nel *Liber donationum* di Carlo d'Angiò come nel *Catalogus baronum* normanno manca la parte relativa alla Sicilia.¹

La vecchia storiografia siciliana - e anche quella non tanto vecchia - nel parlare di feudi e di feudatari segue la scia del pensiero illuministico che del feudalesimo disconobbe la funzione positiva e necessaria, per metterne in rilievo soltanto i lati deteriori e negativi. Parlando di città e di autonomie cittadine, questa stessa storiografia rimane invece ancorata ad una idealizzazione del regime comunale di marca prettamente romantica e risorgimentista, vuole trovare per forza un movimento analogo anche in Sicilia, come se il non averlo rappresenti un segno di inferiorità civile di cui ci si debba vergognare: e così si sforzano e si fraintendono i dati, si dimentica che in Sicilia il centro di gravità etnico, politico, religioso s'era spostato dai Cristiani, - privati dei diritti politici e dei doveri militari - ai Musulmani. Nel momento di trapasso dal dominio musulmano a quello normanno, l'antica tradizione autonomistica cittadina parve rivivere: ma se nel IX-X secolo l'unità religiosa aveva dato una base ideale, spirituale all'azione politico-militare dei cittadini, ora la differenza etnico-religiosa, i timori degli uni e le speranze degli altri nelle alterne vicende della guerra, le loro relazioni con i combattenti dell'uno o dell'altro campo, potevano consentire un'azione momentaneamente concorde, per un' immediata difesa dei comuni interessi,² ma minavano ogni possibilità di intesa durevole, ogni possibilità di un fronte comune per affermare l'autonomia cittadina davanti ai nuovi padroni.

Le fonti non permettono di precisare l'effettiva consistenza e le varietà locali dei patti conclusi con i Normanni dalle città di Sicilia,

¹ Cfr. i saggi del DURRIEU sul *liber donationum* di Carlo d'Angiò, nei *Mélanges d'archéol. et d'histoire*, e quello del CADIER, sull'amministrazione del regno di Sicilia sotto Carlo I e Carlo II, nella *Bibl. de l'École française d'Athènes et Rome*, 1891.

² Così avvenne p. es. a Petralia: MALATERRA, *De rebus gestis Rogerii*, RR. II. SS. V, 1, p. 35: "...cives ex parte Christiani, ex parte Saraceni, consilio invicem habito, pacem cum comite facientes castrum seseque dittoni suae dederunt. „

ossia dai maggiorenti locali che se ne erano assunta la rappresentanza, trovando nella necessità la legittimazione del proprio agire. Ma il timore di un ritorno aggressivo dei Musulmani, il timore dei Musulmani abitanti entro le stesse mura della città dovevano indurre la frazione cristiana ~ che era disarmata ~ a stringersi ai conquistatori senza avanzare troppe pretese, pur di impegnarli a difenderla.¹ D'altra parte il talento organizzatore del primo e del secondo Ruggero dovette cercare un sicuro coordinamento tra le amministrazioni cittadine nelle loro varianti locali ed il potere centrale a tutto vantaggio di quest'ultimo, rifacendosi ai modelli offerti dalla lontana Normandia piuttosto che a quelli della vicina Italia meridionale, di cui conoscevano fin troppo bene i pericoli. Ed è evidente che i termini *burgenses* e *villani* in un paese in cui non si usa nè il termine *burgus* nè il termine *villa* sono un'importazione dei Normanni, che introducendo nell'isola il feudalesimo, sia pure in proporzione limitatissime, dovettero dare una sistemazione anche alle classi non feudali, nelle città e nelle campagne, per fissarne i doveri tributari e militari, e potendo costruire su terreno vergine o quasi, si giovarono degli esempi e della terminologia del loro paese di origine.

È stato notato che città e castelli erano al centro di un territorio ben delimitato, nel quale erano comprese le minori circoscrizioni dei *casalia*, dei *rahal*, dei *manzil*, le *antique divisiones saracenorum* di cui ci parlano i diplomi normanni.² Città e castelli possedevano terre comuni, avevano oneri e responsabilità collettive ed i rapporti civili tra gli abitanti erano regolati sulla base di consuetudini locali: tutto questo implica un'amministrazione con una competenza territoriale ben delimitata; ma il fatto che fosse locale non vuol dire che fosse autonoma, diretta espressione della collettività mediante elezioni, ed è arbitrario definirla ~ come si suol fare ~ *comunale*.

Questa affermazione non deriva dal preconetto che i termini *comune* e *comunale* si possano applicare soltanto alle città-stato dell'Italia centro-settentrionale, ma dalla constatazione che dietro alla parola *comune* nell'Italia centro-settentrionale, come in Francia, in Germania, in Inghilterra, c'è un'associazione giurata di cittadini, che mediante questa loro associazione perseguono scopi determinati.

¹ CHALANDON, op. cit. I, 206, 208, 339, 340, II, 593 segg.

² E. BESTA, *Il diritto pubblico nell'Italia meridionale*, Padova, 1927, p. 74 segg.

Troppo spesso chi studia l'organizzazione delle città siciliane nell'età normanno-sveva accosta dati di luoghi e periodi lontani e diversi, trasporta in Sicilia affermazioni valide soltanto per la parte continentale del regno, porta come esempi di una regola fatti che attestano invece eccezioni e trova la conferma di larghe autonomie in privilegi che in realtà per il secolo XI non si conoscono nei particolari, e per il sec. XII concedono soltanto esenzioni fiscali, doganali, militari, diritti di pascolo, legnatice ecc.¹ Cosicché fino a quando non avremo idee precise sulla consistenza e la densità della feudalità isolana e sulle funzioni di quei misteriosi personaggi che appaiono e scompaiono come meteore e portano il nome di *magistri burgensium* così suggestivamente evocatore del *Burgmeister* dei paesi tedeschi, sarà per lo meno ingiustificato estendere alla Sicilia l'affermazione che i re normanni concedendo carte di franchigia si appoggiarono alle classi cittadine per combattere i baroni.²

La monarchia normanna assicurava quelle condizioni di vita che altrove le popolazioni cittadine perseguivano con l'associazione comunale: garantiva la pace - "pacem posui continuam", si vantava Ruggero I³ - assicurava una certa regolarità nell'amministrazione della giustizia, nell'esazione dei tributi, nell'imposizione degli obblighi militari. Né la monarchia aveva bisogno di rafforzare le città contro i feudatari, nessuno dei quali aveva una potenza pericolosa, o contro nemici esterni, nessuno dei quali metteva in pericolo la sicurezza dell'isola.

Le turbe che si agitano nelle cronache del sec. XII non formano associazioni, non sono strette da un giuramento di solidarietà reciproca, e le loro aspirazioni non vanno più in là della punizione di un funzionario esoso ed odiato, della difesa di un personaggio rispettato ed amato, dell'esenzione di certi gravami, quando non siano addirittura strumento degli interessi altrui. Ai moti messinesi del 1168 non si può davvero attribuire portata più vasta⁴ nè vi sono indizi che facciano pensare ad una partecipazione delle città alla rivolta feudale del 1197 contro Enrico VI, per fini loro propri e particolari.

¹ C. A. GARUFI, *Patti agrari e comuni feudali di nuova fondazione in Sicilia*, Arch. Stor. Sic. S. III, vol. I e II, 1946-7.

² CHALANDON, II, 600. Per i *magistri burgensium* v. lo stesso CHALANDON, indice *ad vocem*.

³ CAHEN, op. cit. p. 107.

⁴ Come, p. es. vuol fare F. DE STEFANO, op. cit. p. 11 e passi m. L'episodio narrato da UGO FALCANDO, *Liber de regno Siciliae*, F. S. I. n. 22, pag. 144 metteva in gioco libertà economiche e civili e non politiche.

Ma c'è da chiedersi se all'epoca di Guglielmo II ci fu effettivamente quel largo riconoscimento di consuetudini, di privilegi, che avrebbe determinato fra i diritti del sovrano e i diritti dei sudditi un equilibrio stabile e sicuro, al quale si anelò di ritornare quando fu rotto. I dati precisi e concreti sono così scarsi, che si sarebbe tentati di pensare ad un " mito del buon Guglielmo ", ad un mito di un'era di pace e di ordine, formatisi per i frequenti richiami che ad essa facevano sovrani, papi, città,¹ con la stessa costanza con cui i comuni del nord si richiamavano ai tempi di Enrico IV e di Enrico V. Senonchè chi ricorda i molteplici rapporti che strinsero la corte normanno-sicula con la corte anglo-normanna, specialmente al tempo di Guglielmo II e di Enrico II Plantagenito, è portato ad azzardare un'altra ipotesi.

I due sovrani stretti da vincolo di parentela, poichè Guglielmo aveva sposato Giovanna, figlia di Enrico, si servirono successivamente

¹ Cfr. E. JORDAN, *Les origines de la domination angevine en Italie*, Paris, 1909, p. 441 e F. CALASSO, *La legislazione statutaria nell'Italia meridionale*, p. I, Bologna, 1929, p. 67. - I richiami sono precisi: nel 1197 p. es. vi si richiama Enrico VI rinnovando i privilegi di Caltagirone (*Documenti inediti del tempo svevo*, pubbl. da G. PAOLUCCI, in *Memorie Acc. Scienze, Lettere, Arti di Palermo*, S. III, vol. 4, p. 27); nel 1209 il cardinale Gerardo di S. Adriano, legato della S. Sede in Sicilia al tempo della minorità di Federico II, raccomanda al Mon. di Monreale di rispettare i borghesi della città e conclude: " Burgenses quoque vestros... in ea sempre libertate permaneant qua inclite memorie rex Guilielmus... eos voluit permanere... (*Contrib. di documenti sulle relazioni tra la chiesa e lo stato al tempo svevo*, pubbl. da G. PAOLUCCI, *Memorie R. Acc. Scienze, lettere arti di Palermo*, S. III, vol. 5, p. 8). Federico II nelle Costituzioni di Capua, art. I dice espressamente: " Imprimis precipimus omnibus fidelibus, videlicet prelatibus ecclesiarum, comitibus, baronibus civibusque terris et omnibus de regno nostro omnes bonos usus et consuetudines, quibus consueverunt vivere tempore regis Guilielmi, firmiter observari. (RICC. S. GERMANO, *Chronica*, RR. II. SS. VII, 2, p. 88). Nel 1225 vi si richiamano gli uomini di Montalto (*Contributo di documenti*, cit. p. 15). Clemente IV pone tra le altre condizioni che Carlo d'Angiò dovrà osservare nel regno, anche questa: 20) Comites vero, barones, milites et universi homines totius regni et terre predictae, vivent in ea libertate et habebunt illas immunitates, illaque privilegia quas et que tempore clare memorie Guilielmi II regis Siciliæ et aliis antiquis temporibus, habuerunt. " (MARTÈNE et DURAND, *Thesaurus novus anedotorum*, Parigi, 1717, II, col. 9-19. Pietro III promette di ripristinare le consuetudini e le buone usanze del tempo di Guglielmo I (A. DE STEFANO; *Federico III d' Aragona*, Palermo, 1337, p. 48) per non parlare dei Capitoli di Onorio IV per il regno di Napoli e di quelli di Giacomo per il regno di Sicilia, per i quali rimando a G. LA MANTIA, *Codice dipl. aragonese*, (*Documenti per servire alla Storia della Sicilia, I, XXIII*) p. 280 segg., doc CXXXVIII.

degli stessi uomini,¹ e l'inchiesta feudale ordinata da Enrico II nel 1166 corrisponde a quella che è alle origini del *Catalogus baronum*: sarà tanto azzardato supporre che Guglielmo II abbia applicato alle città di Sicilia un regolamento analogo a quello che i Plantageniti concessero a molte città dei loro domini francesi e che è conosciuto con il nome di *Établissements de Rouen*? Tanto più che questi *Établissements* - redatti tra il 1160 e il 1170 - fissano i doveri civili e militari dei cittadini nei confronti del potere regio.²

Se riconosciamo l'esistenza di processi storici generali, cui più o meno intensamente, più o meno consapevolmente tutti i paesi partecipano: se ammettiamo questo parallelismo, questo sincronismo tra le vicende dei vari popoli, l'ipotesi di un ordinamento sistematico dei rapporti tra sovrano e città al tempo di Guglielmo II trova una singolare conferma nel sincronismo tra la diffusione degli *Établissements de Rouen* nella Francia Plantagenita e la lotta tra i comuni italiani del Nord e Federico Barbarossa, che sfociò nella tregua di Venezia e nella pace di Costanza, alla conclusione delle quali la diplomazia normanna ebbe parte importantissima.

Doveva essere una sistemazione soddisfacente e corrispondente ai bisogni delle città siciliane se esse non approfittarono come le città dell'Italia meridionale nelle difficoltà di Tancredi per ottenere nuovi privilegi. Nè la situazione poté mutare al tempo degli Svevi: il carattere della politica di Enrico VI non era certo tale da consentire progressi in senso autonomistico ed il tempo della minorità di Federico II dovette essere un periodo di abusi, di usurpazioni, di prepotenze, da parte dei feudatari, dei funzionari regi, dei maggiorenti cittadini ai danni della collettività:³ un periodo insomma tutt'altro che favorevole al fiorire di autonomie locali dove non fossero già spuntate, ed è da ritenere che le costituzioni di Federico II che vietavano alle città di eleggere i propri rettori non mirassero alla Sicilia, ma soltanto alle città dell'Italia meridionale.

La partecipazione dei *nunci* delle città alle curie del regno - su cui tanto si è discusso e si discute, - deriva dalla volontà del sovrano e soltanto da quella volontà, non implica un progresso in senso autonomistico, perchè i *nunci* non sono eletti dal basso ma

¹ Cfr. CECI, op. cit. passim. e CAHEN, op. cit. p. 135.

² Cfr. PETIT-DUTAILLIS, *Les communes françaises*. Coll. L'Evolution de l'humanité, n. 44, Paris, 1947, pp. 56, 106, 119, 121.

³ Lo stesso Federico II, p. es., parla nel 1221 degli abusi che erano avvenuti "turbacionis temporibus retroactis" (*Contributo di asc. cit.* p. 12-13).

scelti dall'alto, e si risolve in un ulteriore potenziamento dell'autorità regia, in quanto mette un nuovo controllo sulla burocrazia e su la stessa feudalità, già colpita dalla revisione dei privilegi e dalla revoca al demanio di quanto indebitamente detenevano.¹

Con tutto questo Federico II rimane nella più schietta tradizione normanna: non era invece nella tradizione normanna la sua politica continentale che spostò fuori dell'isola, nell'Italia meridionale, il centro di gravità dello stato — basta ricordare che la sua università egli la pose a Napoli e non a Palermo — e che impose alla Sicilia oneri gravissimi per interessi non suoi. I movimenti insurrezionali con i quali l'isola reagì portarono alla costituzione di un comune soltanto a Messina, e soltanto nel 1254-55, dopo la morte del grande imperatore: ma fu un comune così effimero e mal consistente che un cronista messinese lo definì "respublica vanitatis".²

¹ V. per la partecipazione dei *nunci* ai parlamenti il vecchio ma sempre ottimo lavoro di G. PAOLUCCI, *Il parlamento di Foggia del 1240 e le pretese elezioni di quel tempo nel regno di Sicilia* in *Atti R. Acc. di Scienze, lettere e arti di Palermo*, S. III, vol. IV, 1896-7 e *Pretese elezioni di giudici al tempo di Federico II di Svevia*, in *Arch. Stor. Sic.* N. S. XXVII, 1902, e il recentissimo di A. MARONGIU, *Le curie generali del regno di Sicilia sotto gli Svevi*, *Arch. Storico Calabria e Lucania*, 1949-1950. Per i rapporti con la feudalità, v. P. SCHEFFER BOICHORST, *Sitzungsberichte der preuss. Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1900. L'articolo di G. POLACCI NUCCIO, *La feudalità, Federico II e i comuni* in *Atti Acc. cit.* Palermo S. II, 5 è del tutto trascurabile.

² Niente che alluda all'esistenza di comuni nei cronisti che parlano dei moti del 1232: *Breue chronicon de rebus siculis*, in HUIILLARD BRÉHOLLES, I, 2, p. 904, *Pseudo Jamsilla*, ed. DEL RE, *Cronisti e scrittori sincroni...* Napoli, 1845, p. 106, *Annales siculi*, in *RR. II. SS.* n. ed. V, 1, p. 117. Altrettanto di casi dei cronisti che narrano i fatti del 1254-6: *Annales siculi*, ed. cit. p. 119, BARTOLOMEO DA NEOCASTRO, *Historia Sicula*, *RR. II. SS.*, n. ed. XIII, p. III, p. 4 segg. e PSEUDO-JAMSILLA, ed. cit. p. 163 segg.: il racconto del pseudo Jamsilla, troppo lungo perchè lo si possa integralmente riportare qui, connette l'insurrezione dei palermitani ed implicitamente quella degli altri centri con l'emissione di una nuova moneta fatta da Pietro Ruffo, vicario in Sicilia dopo la morte di Federico II: "ad quam monetam novam faciendam processit de consilio quorundam qui sibi adulabantur magisque proprium lucrum quam utilitatem regiam de ipsa moneta captabant... de ipsa moneta panormitani primo et deinde ex suggestione Philippi pactensis episcopi, Pactenses rebellare ceperunt...". Sugli sviluppi della rivolta a Messina, oltre che il pseudo Jamsilla, v. BARTOLOMEO DA NEOCASTRO, *Historia sicula*, *RR. II. SS.* n. ed. XIII, III, p. 5 e segg. Cfr. P. PIERI, *La storia di Messina nello sviluppo della sua vita comunale*, Messina, 1939, p. 83 e segg. Cfr. anche le epistole papali di questi anni, in M. G. H., *Epistolæ sæculi XIII*; per l'azione sobillatrice del popolo in Sicilia.

Questo insistere sulla parola *comune* non è un pedantesco let-teralismo, come può sembrare: se *comune* vuol dire associazione giurata, giuramento di solidarietà di un gruppo di cittadini che ten- dono a scopi determinati, il non trovare nelle fonti narrative e nei documenti quest'espressione *comune*, autorizza ad affermare che non si è formata un'organizzazione, che è mancato un ordinamento de- liberato e consapevole dell'azione dei singoli e che i moti hanno perciò stesso mancato di consistenza e di possibilità di successo e la riprova della insufficienza del sentimento civico la si ha nella sto- riografia medievale siciliana, che è tutta e sempre dinastica. Gli accenni a sommosse e ribellioni sono così imprecisi che - salvo per Messina - non si sa mai in che cosa precisamente consistessero, quali ne fossero i promotori, chi se ne avvantaggiasse. Nè di co- muni - comuni veri e propri - si può parlare durante il dominio angioino malgrado il serpeggiare di sommosse e malgrado che Carlo d'Angiò abbia deferito alle università cittadine l'elezione salvo con- ferma regia di certi funzionari, specialmente di quelli incaricati di operazioni fiscali. Così facendo, Carlo d'Angiò voleva forse guada- gnarsi il favore delle città, che sapeva essergli ostili: ma è cosa da controllare,¹ come resta da controllare se in queste innovazioni influisse l'esperienza che egli aveva dei comuni francesi.

Una cosa però è certa: che la mancanza di un'organizzazione comunale in Sicilia deriva in primo luogo dalla saldezza della mo- narchia, che garantiva quelle condizioni di fatto che erano il primo scopo delle organizzazioni comunali, stesse e la mancanza - salvo a Messina - di una vita economica così intensa da pretendere di organizzarsi in forma autonoma. Comunque, la debolezza della feu- dalità locale e la mancanza di autonomie cittadine già ben organiz- zate davano alla Sicilia un assetto sociale ed amministrativo del tutto diverso da quello dell'Italia meridionale e di questa diversità si dovrebbe tener conto quando si analizzano le vicende che portarono al Vespro. La completa dipendenza delle città dalla Corona e la mancanza di una vigorosa feudalità indigena, che agisse come inter- mediaria tra il sovrano e il popolo e ne difendesse gli interessi in- sieme con i propri, l'immissione di nuovi feudatari francesi, di nuovi funzionari, strettissimamente legati agli Angioini e alla loro politica, avevano messo l'isola completamente in balia dei nuovi dominatori, senza alcuna difesa ed acuirono l'insofferenza.

¹ Cfr. L. GENUARDI, *Il comune*, cit. cap. IV.

Per trovare nei documenti siciliani il nome di *comune* bisogna arrivare al Vespro: ma la qualifica è data soltanto a Messina – per la seconda volta nella sua storia e a Palermo, per la prima volta: nessun altro centro, nemmeno la battagliera Corleone, nel famoso documento che tutti conoscono, si presenta come *comune*.¹

In realtà, le città siciliane non aspirano ad una completa autonomia locale e particolaristica, al raggiungimento di una condizione di città-stato analoga a quella delle città dell'Italia centro-settentrionale, cosa che era fuori delle loro tradizioni, delle loro necessità e dalla loro convenienza. Le università siciliane aspiravano a liberarsi dagli Angioini, a rifare della Sicilia il *caput regni* come era stato al tempo dei Normanni e della prima età sveva: la lega che formarono, e che prese il nome di *comune*, di *comunitas Siciliae*, anche se ripeté lo schema formale della Lega Lombarda, fu una cosa sostanzialmente diversa: poichè quella voleva soltanto – *salva fidelitate imperatoris* – difendere le autonomie particolari mentre questa mirava a rovesciare gli Angioini e a sovvertire tutto l'ordine di cose che essi avevano realizzato, continuando una politica interna ed estera che per troppi riguardi si riconnetteva all'odiata politica interna ed estera di Federico II.

Quella che al dir dell'Amari parve sul punto di diventare una repubblica federale, ridiventò regno e di comuni non si parlò più se non come di cosa sorpassata, che fissava un dato cronologico: *tempore olim comunis*.² Legislazione, giurisprudenza, diplomatica non parlano più che di *universitates*, le quali non hanno nessuna pretesa di autogoverno ed in linea di principio aspirano soltanto a ritornare, dopo tante burrasche, alle condizioni in cui erano al tempo di re Guglielmo; ma in realtà continuano, come al tempo angioino, ad eleggere alcuni dei loro ufficiali, salvo conferma regia, e la loro partecipazione ai parlamenti, dopo la prova fornita dalle città al tempo del Vespro e della *Comunitas Sicilie* è ben più attiva di quello che fosse stata al tempo svevo. Pietro III si dovette per primo rendere conto che sarebbe stato pericoloso considerare come non acquisita l'esperienza del Vespro e della *Comunitas*, cui doveva la Corona, e si guardò dal negare ciò che gli Angioini avevano con-

¹ Cfr. SABA MALASPINA, ed. DEL RE, cit. II, p. 336 segg. e in *Ricordi del Vespro Siciliano*, Palermo, 1882 p. 125, l'ed. del documento a cura di R. STARABBA. Cfr. anche BARTOLOMEO DA NEOCASTRO, cit. e NICOLÒ SPECIALE, in GREGORIO, *Bibliotheca scriptorum*... Palermo, 1792, vol. II.

² P. es. *Doc. Storia Sicilia*, I, vol. 5, p. 64 e p. 132.

cesso. Che per lui, come per Carlo d' Angiò, giocassero gli esempi di vita comunale della madre patria, è cosa verosimile, e perciò probabile: ¹ ma nemmeno ora le città hanno la forza e la volontà per conseguire un ordinamento autonomo.

Gli Aragonesi procedettero ad una revisione generale delle concessioni feudali e dei privilegi delle città: ² che cosa questo significhi è oggetto di discussione. Il Genuardi pensava ad un progresso in senso autonomistico, il Gaudioso pensa invece ad un accentuarsi del controllo dello Stato: ³ rovesciamento di prospettive a cui non contraddice affatto la necessità che ha la monarchia siciliana di equilibrare con le città il baronaggio che essa stessa ha creato, attirando nell' isola cavalieri e avventurieri aragonesi, sia per continuare la guerra contro gli Angioini, sia nell' illusione di mettersi accanto persone fidate e devote.

Questa situazione si rivela in tutti i rapporti tra il sovrano e le città e si riflette nella nuova funzione delle curie generali del regno che nel 1296 diventano l'organo centrale e direttivo di tutta la vita dello stato, assumendo quei caratteri che secondo le ricerche più recenti distinguono i parlamenti veri e propri dalle istituzioni preparlamentari, quali erano state quelle dell' età normanna e dell' età sveva. ⁴ E questo proprio quando un' ondata di parlamentarismo passa su tutta l' Europa, dalla Spagna alla Francia, alla Germania, alla Scandinavia, alla Scozia, all' Inghilterra, dove il cosiddetto " parlamento modello „ si inaugura proprio nel 1295, un anno avanti il parlamento in cui Federico II d' Aragona fissò le norme secondo cui avrebbe governato.

L'assetto che il nuovo re aveva saputo dare al regno, e che gli aveva assicurato la devozione dei sudditi, l' equilibrio tra le forze sociali del paese e successi militari e diplomatici, si sfalda al tempo dei suoi successori, deboli e incapaci. Venuto meno il controllo regio, i baroni abusano dei loro poteri nelle loro terre e nelle città demaniali, interponendosi tra queste e il sovrano, o addirittura sostituendosi a lui e dando vita ad effimeri domini personali che ad

¹ V. per la partecipazione ai parlamenti, D. S. S., I, vol. 5, doc. 149 e doc. 229; per l'elezione degli ufficiali e la conferma regia. ivi, docc. 71, 73, 105. ecc.

² Cfr. la *Descriptio feudorum* in GREGORIO, *Bibliotheca scriptorum*, II, 425 e le approvazioni di consuetudini nella raccolta del LA MANTIA.

³ GENUARDI, *Il comune*, cit. cap. IV. M. GAUDIOSO, *Lineamenti di una dottrina della consuetudine... per le città del Regnum Siciliae*, Milano, 1948.

⁴ Cfr. A. MARONGIU, *L' istituto parlamentare in Italia, dalle origini al 1500*, Roma, 1949, pp. 49-52.

un esame superficiale possono sembrare simili alle signorie dell'Italia centro-settentrionale, ma che ne differiscono in punti essenziali, che risultano appunto dal confronto manca ai signori siciliani la legittimazione sia di un'elezione popolare, sia di un riconoscimento da parte del re, paragonabile ai vicariati pontifici e imperiali ottenuti dai signori dell'Italia centro-settentrionale, e si potrebbe meglio avvicinarli a quei signori feudali che secoli prima s'erano tagliati più o meno vasti principati nel territorio dei regni d'Italia, di Francia e di Germania.¹

La seconda età aragonese è uno dei periodi più ingrati e meno conosciuti della storia medievale di Sicilia, soprattutto perchè mancano tuttora raccolte di fonti tali da permettere di avere sottocchio un materiale sufficiente a studiarla nei suoi vari aspetti. Non abbiamo edizioni critiche delle cronache di questo periodo;² l'edizione dei diplomi dei re aragonesi è incompiuta,³ mancano raccolte di atti amministrativi, di cartulari per centri di prim'ordine,⁴ non sappiamo che cosa ci sia negli archivi ecclesiastici, negli archivi privati, negli archivi comunali,⁵ nell'archivio della Corona di Aragona a Barcellona. Soltanto quando attraverso a nuove edizioni di fonti e a ricerche particolari si saranno appurati i dati di fatto, quando si saprà come sono andate le cose, si potrà dire quanto si sia conservato dell'antica eredità normanno-sveva e di quella più recente degli Angioini e dei primi Aragonesi. Si potrà dire come si siano modificati i rapporti tra sovrano, città, feudatari, attraverso al moltiplicarsi delle concessioni feudali, che acquista un ritmo sempre più intenso al tempo di Martino I, evidentemente incapace - o impossibilitato - a resistere alle pressioni dei Catalano-Aragonesi, che lo hanno aiutato a sottomettere la Sicilia, e dei Siciliani che si sono tempestivamente piegati

¹ Su questo argomento bisogna ancora ricorrere al GREGORIO, *Considerazioni sulla storia di Sicilia*, e ai vecchi lavori del LA LUMIA. Ma cfr. PIERI, op. cit.

² Cfr. G. FASOLI, *Cronache medievali di Sicilia, Note di orientamento* Pubbl. della Facoltà di Lettere di Catania, Catania, 1950, passim.

³ Il *Codice diplomatico aragonese*, curato dal LA MANTIA per i *Documenti per servire alla Storia della Sicilia*, S. I, vol. XXIII è rimasto incompiuto e arriva appena al 1288. Altrettanto dicasi del *Codice diplomatico di Federico III*, curato dal COSENTINO per la stessa collezione (D. S. S.; S. I, vol. interrotto al 163).

⁴ Per es. Catania, Siracusa, Cefalù. Palermo è più fortunata.

⁵ La dispersione dell'archivio di Modica è cosa di questo dopoguerra.

davanti a lui: ¹ continuazione di un anacronistico sistema di governo che risente dell'arcaica struttura politico-sociale dell'Aragona e che ignora - o non può seguire - gli esempi delle monarchie che stanno ormai seguendo nuovi indirizzi.

Sarà sempre attraverso a ricerche particolari che si potrà vedere quali trasformazioni economiche accompagnino e condizionino queste vicende, o ne siano condizionate; se vi sia un rapporto di reazione reciproca tra la rivalità franco-aragonese, il conflitto siculo-angioino, il duello veneto-aragonese. Si potrà dire quali riflessi abbia nella storia interna di Sicilia lo Scisma d'Occidente ² e se la fine della indipendenza del regno di Sicilia sia imputabile ai siciliani, e a quali tra loro, o ad un insormontabile concorso di circostanze; se - infine - la costituzione politica e sociale siciliana si cristallizzi veramente - come pare - e perda ogni capacità di rinnovarsi nell'intento; nello sforzo di difendere l'autonomia isolana di fronte al re d'Aragona prima e di Spagna poi.³

Solo così sarà possibile cogliere l'individualità di questo periodo, nel quadro della continuità della storia della Sicilia, e in relazione ed in comparazione con la storia esterna ed interna degli altri paesi mediterranei e comprendere che cosa significhi nella storia della civiltà siciliana e se abbia dato qualche cosa al resto del mondo.

GINA FASOLI

¹ È quanto risulta dai *Capibrevi* editi e inediti di Giovan Luca Barberi, il quale - come è noto - ricostruì sulla base dei documenti della R. Cancelleria la storia dei singoli feudi che nel primo decennio del sec. XVI erano in possesso della nobiltà siciliana. Cfr. l'ediz. fattane nei *Doc. per servire alla storia della Sicilia* I, 4, 8, 13, e v. gli inediti all'Arch. di Stato di Palermo.

² Un lavoro utile per questo argomento è quello di E. STINCO, *Politica ecclesiastica di Martino I*, D. S. S., II, vol. XI, 1921, Cfr. anche L. GENUARDI, *La influencia del derecho espanol in las instituciones publicas y privadas de Sicilia*, in *Anuario de historia del derecho espanol*, Madrid, 1927; G. LA MANTIA, *Ordinamento interno della Sicilia sotto gli Aragonesi*, Palermo 1934; G. DI MARTINO, *Il sistema tributario degli Aragonesi in Sicilia*, A. S. S. IV, 1938-39.

³ La ricca produzione storiografica spagnola intorno al compromesso di Caspe non ha sì può dire eco in Sicilia: per questo periodo siamo ancora fermi al vecchio lavoro di G. BECCARIA, *La Regina Bianca in Sicilia*, Palermo, 1887.

TECNICA E POESIA NELLA PROSA DEL DECAMERON^{2*}

Professare storia della letteratura italiana nella terra che vide il primo affermarsi della nostra lingua come lingua letteraria, che vide lo splendido schiudersi della nostra poesia per opera di quei "doctores", per cui Dante poté affermare che "quidquid poetantur Itali sicilianum vocatur"; iniziare la propria missione di docente nel Siculorum Gymnasium, da più di cinque secoli culla e faro della cultura più nobile in questa parte d'Italia, non può non suscitare nel mio animo una profonda emozione, fatta insieme di sgomento e di gratitudine, di trepidazione e di letizia, e anche, perchè no?, di fierezza e di speranza. Sentimenti tutti che sono in me approfonditi dalla grande prova di amichevole fiducia datami dai colleghi della Facoltà (cui va il mio ringraziamento più vivo), che hanno voluto chiamarmi all'unanimità a questa cattedra così illustre anche per l'alta dignità didattica e scientifica della sua storia più recente: dagli anni di Achille Pellizzari, cui oltre che ammirazione mi legò venerazione affettuosa per gli aiuti e i conforti avuti nelle mie prime esperienze di studioso, a quelli recentissimi di Giulio Natali che tanto e tanto generosamente ha dato a questa scuola. Ma fra tutte queste luminose figure di Maestri mi sia lecito sentire soprattutto presente chi, proprio dopo aver insegnato vari anni in questo Ateneo, fu ed è per me Maestro sopra tutti diletto, Maestro insuperato di sensibilità artistica e di attenzione umana: Attilio Momigliano, che dell'appassionata contemplazione della poesia ha saputo, come nessun altro, fare via alla più ricca meditazione dei supremi valori spirituali, e che dalla quotidiana familiarità cogli spiriti magni delle nostre lettere ha tratto così alti motivi di gentilezza morale e di nobiltà civile. Ma dire ancora di lui sembrerebbe forse presuntuosa e indi-

** Il presente articolo riproduce - salvo qualche correzione formale - il testo della prolusione al corso di Letteratura Italiana letta il 26 gennaio 1951. Ho aggiunto solo qualche nota, a carattere informativo e indicativo, e qualche esempio per utilità e comodità degli studenti.*

screta "captatio benevolentiae"; ch , nonostante l'affetto e la devozione, troppo lontano   il discepolo dal Maestro, anche se cercher , con tutto il suo buon volere, di non tradire troppo la fiducia di lui, dei colleghi e degli allievi.

L'immagine del *Decameron*, quale preludio al Rinascimento, va ogni giorno pi  perdendo i suoi colori e la sua vitalit , a mano a mano che si scopre la consistenza solo polemica di un'opposizione fra et  di mezzo e Umanesimo, impostata proprio dall'eccessivo disprezzo e dall'eccessivo orgoglio di quei nostri umanisti. A far definire il *Decameron* come il manifesto ideale di una nuova epoca, anzi come la negazione o la beffa del Medioevo, erano e sono soprattutto due pregiudizi, o meglio due pseudo-concetti critici: cio , da una parte i motivi polemici anticlericali e antiromani, di origine luterana, che ebbero rilievo fin dal sec. XVI; e dall'altra la concezione ottocentesca che opponeva a un'et  di mezzo, tutta tenebre e superstizione, la grande luce dell'Umanesimo. Il Medioevo era, per ripetere l'immagine comune ai pi  grandi critici del secolo scorso, al Carducci come al De Sanctis, al Quinet come al Saint Victor, la negazione dell'uomo e il trionfo della trascendenza: l'Umanesimo capovolgeva i termini, e accantonando la trascendenza metteva sull'altare l'uomo. Dante era per questa critica il poeta dell'umanit  tutta assorta nella vita dell'aldil : il Boccaccio gli si opponeva come il cantore di quella gioia e di quell'esaltazione della vita terrena che caratterizzava la nuova civilt . Alla *Divina Commedia* succedeva la *commedia umana*: alla mistica conclusione in cielo, lo scanzonato epilogo nel cerchio delle donne leggiadre.

Non si avvertiva e non si avverte cos  che sotto il peso di queste opposizioni artificiose, di queste concezioni meccaniche e false, tutto il grandioso disegno, tutta la miracolosa e multiforme ispirazione del *Decameron* svaniscono. Gli stessi suoi splendidi colori e le stesse sue epiche raffigurazioni e la stessa sua gagliarda, libera, vibrante umanit  si ottondono e si sfocano cos , fino a ridurre l'opera alla misura di una centuria di novelle, scandite monotonamente su pesanti motivi polemici. Trasferita forzatamente nel clima terso e raffinato della cultura e della poesia rinascimentale, la splendida luce del *Decameron* rischia di apparire troppo cruda e violenta, il suo svolgersi troppo tumultuoso e luttuoso.

Il capolavoro del Boccaccio, invece, come sono venuto mo-

strandò in questi anni attraverso studi in direzioni diverse,¹ corona splendidamente una tradizione culturale e narrativa risolutamente, se non esclusivamente, medioevale e romanza; appare nei suoi aspetti più costituzionali come un vasto e multiforme ritratto della società italiana nell'età comunale, colta nel suo autunno splendido e lussureggiante, quando ai cavalieri della spada succedono i cavalieri dell'ingegno e della finezza umana, e alle figure principesche, solitarie e ingemmate, gli eroi esemplari della nuova civiltà, balzati dal seno della borghesia italiana, che nell'espansione mercantile di quei decenni aveva scritto una nuova epopea.

Questa concezione, questi "temi", medioevali, rivelano tutto il loro grandioso significato culturale e poetico, solo se si sappia riconoscere con umiltà e con pazienza, e contemplare con amore e con entusiasmo, i mille elementi che - discendendo da quella civiltà madre della nostra cultura e della nostra vita - li compongono in una armonia affascinante e prodigiosa; solo se nella grandiosa e fiammeggiante architettura gotica del *Decameron* sappiamo distinguere e vivere le prammatiche nervature, i miracolosi impasti di colore, le "tecniche", segrete e vegliatissime dell'artista. È quello che mi propongo di fare nelle lezioni di quest'anno, coll'aiuto e la collaborazione dei miei studenti.

Ma l'impronta di tutta la robusta e fervida cultura dei secoli precedenti è chiara dal momento più delicato, più trasparente dell'impegno dello scrittore: cioè nella struttura della sua prosa, nelle creazioni linguistiche e stilistiche in cui l'artista sorvegliatissimo riflette ed esprime più immediatamente le sue fantasie, il suo mondo vario e iridato. Una tessitura - quella della prosa del *Decameron* - quanto mai sottile e delicata, affidata a sollecitazioni e a gusti personalissimi, onde il Boccaccio accoglie e interpreta i canoni e le regole della più aristocratica e raffinata prosa d'arte di quei secoli: una tessitura che solo ora, dopo la ricostruzione critica del testo (gualcito fin dai primi anni dalla troppa familiarità di lettori appassionati), rivela tutto il suo complesso e mirabile ordito, tutte le sue segrete e studiatissime trame.²

¹ Sono riferite in queste prime pagine le conclusioni soprattutto di tre miei saggi: *Schemi letterari e schemi autobiografici nell'opera del B.*, in "La Bibliofilia", XLIX, 1946; *Tradizione medievale del Decameron*, in "Nuova Antologia", luglio 1950; *La prima diffusione del Decameron*, in "Studi di Filologia Italiana", VIII, 1950.

² Un saggio di ricostruzione critica del testo del *Decameron* è fatto nell'edizione: GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* a cura di V. Branca, Firenze,

È una prosa che, nonostante le affermazioni ormai tradizionali, ma sempre vaghe, non ha che scarsi riferimenti diretti a modelli classici. Sottintende se mai la presenza di un prosatore latino, come Livio, che fu l'idolo dei nostri grandi "rhetoriqueurs", del '200 e fu al centro dell'esperienza culturale di quegli anni; non rivela invece - come troppo spesso è stato ripetuto dal De Sanctis in poi - il modello di chi, come Cicerone, fu consacrato dal Petrarca quale maestro sommo del nostro primo Umanesimo. È soprattutto Livio "che non erra", a offrire, fra tutti i prosatori della latinità aurea, ritmi e suggestioni alla prosa narrativa del Boccaccio, che proprio negli anni più assiduamente impegnati nell'elaborazione nel *Decameron*, era andato studiosamente volgarizzando le *Storie*.¹

Ma - come possono anche suggerire le ricerche più recenti e rivelatrici sui primi testi letterari in Francia in Germania e in Italia (ed è dovere ricordare a questo proposito i nomi di studiosi come il Faral, il Curtius, il Parodi e lo Schiaffini) - i precedenti formalistici e i modelli ideali della nostra prima grande prosa d'arte vanno ricercati soprattutto nella letteratura e nella retorica dei secoli immediatamente precedenti, anche se non si deve dimenticare l'esperienza culturale del mondo romano, presente sempre nella letteratura dell'età di mezzo.²

Tutta la formazione del Boccaccio fino al *Decameron* e allo incontro col Petrarca - così decisivo per la cultura europea - è caratterizzata infatti da un tirocinio di stretta osservanza medioevale.

Le Monnier, 1951 (per la giustificazione - oltre la *Nota* al testo - vedi gli studi *Per il testo del Decameron* che ho pubblicato e pubblicherò negli "Studi di Filologia Italiana", VIII ss.). A questa edizione rimando pure per le citazioni fatte secondo i paragrafi in cui sono state divise le novelle (anche in servizio alle *Concordanze* che l'Accademia della Crusca ha in preparazione), e per le notizie storico-filologiche sottintese nei riferimenti e nei cenni fatti in queste pagine ai singoli passi del *Decameron*.

¹ F. MAGGINI, *Le prime traduzioni di Livio*, in "La Rassegna", XXIV, 1916; ID., *Il B. traduttore dei classici*, in "Miscellanea Storica della Valdelsa", XLI, 1933; A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medioevale a G. B.*, Roma, 1943 (Genova 1954, I ed.), pp. 151 ss.

² E. FARAL, *L'orientation actuelle des études relatives au latin médiéval*, in "Revue des études latines", I, 1920, pp. 26 ss.; ID., *La littérature latine du Moyen Age*, Parigi, 1925; E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948; E. G. PARODI, *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Napoli, 1920; A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia cit.*, (cui mi sia lecito rimandare particolarmente, come all'opera che, insieme alle parole del Maestro, prima suscitò e chiari in me questi interessi).

La retorica, che uno dei più grandi *dictatores* salutava imperatrice delle arti liberali, degna di abitare nella camera della Filosofia e di svelare i segretissimi arcani,¹ fu ~ certo più della favoleggiata e mitica Fiammetta ~ il grande amore, la profonda passione del Boccaccio in quegli anni.

Nelle sue prime esperienze di scrittore lo sentiamo tutto teso alla conquista della tecnica, della retorica: che, come ha scritto un grande maestro, è "le métier à coté du génie: le métier qui, au Moyen Age, a une importance aussi grande qu'à n'importe quell'époque".² Paolo da Perugia e Dionigi da Borgo S. Sepolcro, le più autorevoli guide del suo "apprendissage", napoletano, lo introducevano ai segreti della prosa rimata; sul suo tavolo accanto ai classici della decadenza più splendida e artefatta (da Valerio Massimo a Apuleio e a S. Agostino), erano i grandi autori della prosa e della retorica medioevale (Boezio, Fulgenzio, il Beda, Ilario da Poitiers, Jacopo da Varagine, lo *Speculum humanae salvationis*, giù giù fino alla *Rettorica* di Brunetto Latini e alle epistole di Dante); la difficile arte del "dittare", il sottile uso del *cursus* sollecitavano, come uno splendido miraggio, i suoi primi saggi di prosatore.³ Di fatti le epistole del 1339 circa rivelano, nel loro latino stranamente "glossematico ed enigmatico", un paziente e retorico lavoro di tarsia, da Apuleio, da S. Agostino, da Boezio, dagli *Hisperica famina*, dalle epistole dantesche, tirato a lucido da una rigorosa attenzione scolastica al *cursus* e alle *clausule* più raccomandate dalle

¹ Schiaffini, op. cit., p. 5.

² E. FARAL, *L'orientation* cit., p. 31; e cfr. anche in generale E. FARAL, *Les arts poetiques du XII et XIII siècle*, Parigi, 1923; E. R. Curtius, op. cit. e K. VOSSLER, *Aus der romanischen Welt*, Lipsia, 1942, pp. 5 ss.

³ Per la documentazione dei dati qui esposti si vedano in generale: A. HORTIS, *Studi sulle opere latine del B.*, Trieste, 1879, specie pp. 473 ss.; F. TORRACA, *G. B. a Napoli*, in "Archivio storico per le Province Napoletane", XXXIX, 1915; E. G. PARODI, *Poeti antichi e moderni*, Firenze, 1923, pp. 164 ss.; A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia* cit., pp. 169 ss.; G. BILLANOVICH, *Restauri Boccacceschi*, Roma, 1945; V. BRANCA, *Schemi letterari* cit. E inoltre, più particolarmente per le conoscenze e la cultura di Paolo da Perugia e di Dionigi: F. GHISALBERTI, *Paolo da Perugia*, in "Rendiconti dell'Istituto Lombardo", S. II, LXII, 1919; F. TORRACA, art. cit., pp. 59 ss.; A. DELLA TORRE, *La giovinezza di G. B.*, Città di Castello, 1902, pp. 37 ss., 145 ss., 262 ss., 318 ss.; R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci*, Firenze, 1905-1914, II, pp. 35 ss.; U. MARIANI, *Petrarca e gli Agostiniani*, Roma, 1946, pp. 31 ss.

artes dictandi (p. es. le *clausule querule*, le *clausule versificate*);¹ la prosa del *Filocolo* è caratterizzata da un' "oltranza stilistica", e da una inamidatura esornativa di stretta osservanza retorica, e da una predilezione per il *cursus* più acclamato e di effetto, quello *velox*, non senza raffinatezze ilariane;² e un' identica predilezione e la ricerca di artificiose simmetrie e di cadenze musicali, che aspirano chiaramente alla tecnica della prosa rimata, segnano ancora profondamente la tessitura stilistica dell'*Ameto* e della *Fiammetta*.³

Questo assiduo, ostinato tirocinio retorico che avvolge tutta la giovinezza del Boccaccio e che domina e regola tutte le sue pagine fino alla vigilia del *Decameron*, non si arresta certo sulle soglie del capolavoro: dell'opera cioè che corona l'esperienza giovanile dello scrittore e conclude i suoi saggi narrativi e romanzeschi, riprendendo per l'ultima volta, quasi a fissarle definitivamente, le figure, le fantasie, i simboli della sua giovinezza appassionata.

Ma come quel suo mondo tumultuosamente autobiografico e quel suo entusiasmo culturale troppo indiscriminato e farraginoso trovano un equilibrio limpidissimo e una misura superiore nel *Decameron*, così i suggerimenti della retorica medioevale non vengono più accolti e seguiti con la devozione pedissequa e ammalata del discepolo, ma sentiti e usati colla sicurezza e la libertà del grande artista. I sommi "rhetoriqueurs", del medioevo avevano assegnato ai loro sottili ritrovati una funzione esornativa: da Cassiodoro che aveva affermato: "Dictio semper agrestis est quae aut sensibus electis per moram non comitur aut verborum minime proprietatibus explicatur. Loqui nobis communiter datum est: solus ornatus est qui discernit indoctos",⁴ a Boncompagno da Signa che riconfermava

¹ Cfr. G. VANDELLI, in "Buletino della Soc. Dantesca Italiana", VII, 1899 pp. 64 ss.; A. ZENATTI, *Dante e Firenze*, Firenze, s. d., pp. 430 ss.; F. TORRACA, *Per la biografia di G. B.*, Napoli, 1912, pp. 87 ss.; E. G. PARODI, *Osservazioni sul "cursus", nelle opere latine e volgari del B.*, in "Miscellanea Storica della Valdelsa", XXI, 1913; A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia* cit., pp. 172 ss.; G. BILLANOVICH, *Restauri* cit., pp. 49 ss.; V. BRANCA, *Schemi letterari* cit., pp. 19 ss.

² E. G. PARODI, *Poeti antichi e moderni* cit., pp. 166 ss.; A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia* cit., pp. 169 ss. Guadifredus Anglicus (cod. E, 62 della Comunale di Perugia, c. 388) afferma che il *velox* si usa alla fine dei periodi per la sua *gravitas morosa* (e cfr. F. EGIDI, in "Studi Romanzi", XXVII, 1937, p. 96).

³ A. SCHIAFFINI, op. cit., pp. 177 ss.

⁴ CASSIODORI, *Senatoris Variae*, recensuit Th. Mommsen, Berlino, 1894 (*Mon. Ger. Hist.*, Auct. XII), p. 3 (praefatio, 3). Esemplare per la canonica autorità di Cassiodoro il giudizio di Tommaso da Capua che lo poneva come sommo

pochi anni prima del Boccaccio: "dictatoris officium est materias sibi exhibitas vel a se aliquando inventas congruo latino et appositione ornare".¹ Il Boccaccio supera nel *Decameron* questa concezione che pure aveva accettata e applicata nelle opere minori; si libera dallo spirito tutto scolastico che informava quella precettistica proprio nei maestri più autorevoli e a lui più cari, come Cassiodoro e Boncompagno.² Egli sente ancora profondamente tutta la forza e tutto il valore di quei sottili suggerimenti di una raffinatissima cultura, ma li sente proprio come un "métier à coté du génie": cioè non più come gemme preziose da incastonare nella sua prosa per nobilitarla, ma come mezzi da usare e da sfruttare al servizio e in relazione a un'intuizione fantastica; come suggestioni da impiegare liberamente, anche in senso e in direzione del tutto aberranti dall'esemplificazione e dalla prassi esornativa e nobilitante della più autorevole precettistica.

Prosatore di più stretta osservanza il Boccaccio rimane, se mai, in tutta l'*Introduzione* e nelle preziose volute della "cornice": cioè nelle pagine che più esplicitamente e direttamente risalgono a una sollecitazione letteraria e intellettuale, a canoni retorici discesi - come dimostrai altra volta³ - dal grande Giovanni di Garlandia. Già nelle prime righe del pensoso e distaccato proemio - se lo leggiamo nel testo critico - insistono i *cursus velox* e *planus* prediletti dal Boccaccio, al confronto del *tardus* quasi sempre assente:

Umana cosa è l'aver compassione a gli afflitti (*velox*): e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richiesto (*planus*) li quali già hanno di conforto avuto mestiere (*planus*) e hannol trovat'in alcuni (*planus*); tra li quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno (*planus*) o gli fu caro o già ne ricevette piacere (*planus*), io sono uno di queglii (*planus*).

maestro della prosa d'arte accanto a Virgilio, massimo esempio dello stile poetico (F. HAHN, *Collectio monumentorum veterum et recentium*, Braunschweig, 1724, I, p. 280).

¹ *Rhetorica novissima*, ed. A. GAUDENZI, in *Scripta Anecdota Antiquissimorum Glossatorum*, Bologna, 1892, II, p. 257; e anche: "arator est sùr facundus . . . in pronuntiatione ornatus . . . cum exquisito artificio".

² Cassiodoro è uno degli autori che figura - anche con opere rare - nella biblioteca del B.: R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici* cit., I, p. 28, II, p. 206; O. HECKER, *Boccaccio Funde*, Braunschweig, 1902, p. 47; V. BRANCA, *Motivi preumanistici nell'opera del B.*, in *Pensée humaniste et tradition chrétienne*, Parigi, 1950. Boncompagno da Signa è uno dei trattatisti più presenti, specie nelle opere giovanili: *Amorosa Visione* ed. critica per cura di V. Branca, Firenze, 1944, p. 694; V. BRANCA, *Schemi letterari* cit.

³ *Tradizione medievale del Decameron* cit.

È un' insistenza questa, sul *velox* e più sul *planus*, diffusa in tutte le prime pagine dell'opera con una sistematicità e una continuità metodiche ignote alle novelle: dove l'uso del *cursus* - se si eccettui la decima giornata - è molto episodico e libero, fino a rasentare in qualche pagina la naturale casualità (come dimostreremo, data la necessità di analisi minute, nel corso delle lezioni).

E rispondenze simmetriche e sensibilissime clausole danno ampia gravità all'inizio della tragica descrizione della peste, aperta proprio sul solenne *Dico* dichiarativo, caro alla *Rettorica* di Brunetto Latini e che avvia la narrazione di tante novelle del *Decameron* stesso ("Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera Incarnazione del Filiuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecento quarantotto, quando nell'egregia città di Firenze, oltre ad ogni altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza...").

Ma poi nelle novelle una simile calcolata e scolastica architettura stilistica campeggia soprattutto nei preamboli, elegantemente sinuosi in ambagi intellettualistici o morali: basti ricordare quello che introduce la prima vivacissima, scanzonata novel'a di Ser Ciappelletto:

Manifesta cosa è che, sì come le cose temporali tutte sono transitorie e mortali, così in sé e fuor di sé essere piene di noia e d'angoscia e di fatica, e ad infiniti pericoli soggiacere: alle quali senza niun fallo nè potremmo noi, che viviamo mescolati in esse e che siamo parte d'esse, durare né ripararci, se spezial grazia di Dio forza e avvedimento non ci prestasse. La quale a noi ed in noi non è da credere che per alcun nostro merito discenda...

(la calibratissima compagine prosastica dell'*Introduzione* si ripete se mai con maggior rigidezza nei discorsi, dal giro ampio e grave, dei novellatori, in cui sembra riflettersi la misurata aristocrazia della compagnia e l'immagine della loro vita adorna e signorile).

Anche l'alta legge della simmetria e della clausola finale, raggiunte mediante gli artifici più consueti alla stilistica medioevale (inversioni, separazioni, troncamenti ecc.), trionfa soprattutto in quelle solenni pagine d'*ouverture*, in cui del resto è presente un modello tipicamente medioevale, come Paolo Diacono.

E nel vero, se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi a quello che io desidero che per così aspro sentiero come fia questo, io l'avrei volentier fatto (Intr. 7).¹

¹ Periodo finemente analizzato in senso stilistico da R. FORNACIARI, in *Novelle scelte del Decameron*, Firenze, 1930, p. 2. E per le riprese da Paolo Diacono cfr. V. Branca, *Schemi letterari* cit.

Quella legge stilistica si riflette anche in un discorso di Pam-pinea: ma nelle sue parole l'inversione e la violenta separazione sono al servizio di un angosciato rilievo psicologico, e sembrano sospendere le parole e le impressioni più terribili fino allo scoppio d'orrore in quel verbo paurosamente isolato alla fine:

E se alle nostre case torniamo, non so se a voi così come a me addiviene: io, di molta famiglia, niuna altra persona in quella se non la mia fante trovando, impaurisco e quasi tutti i capelli addosso mi sento arricciare; e parmi, dovunque io vado o dimoro per quella, l'ombre di coloro che sono trapassati vedere, e non con quegli visi che io soleva, ma con una vista orribile, non so donde in loro nuovamente venuta, spaventarmi (Intr., 59).

Come spesso nella costruzione ricca ed euritmica di questi discorsi, qui l'alta scuola retorica del Boccaccio è - lo ha ben rilevato lo Schiaffini¹ - veramente "filtrata in poesia". Inversioni, separazioni, troncamenti ci sono sì, e sono usati con consumatissima arte, ma non si scoprono se non in un secondo momento, quando si avverte che l'impressione squallida e desolata, più che dalle cose dette, s'allarga nell'animo del lettore da quei ritmi, da quelle nervature stilistiche sapientemente e quasi naturalmente dissimulate.

Questa forza dell'artista che riscopre e ricrea le ragioni segrete della più illustre retorica, che sa trarre da esse i più inaspettati e sorprendenti effetti, rivela tutto il suo significato poetico nella tessitura delle novelle propriamente dette. È studiando le pieghe di quella prosa compatta e tutta agguati, solenne e scattante, viva nella tastiera più diversa, dall'eroico al grottesco, che noi possiamo sorprendere il momento più miracoloso e più risolutivo dell'impegno dello artista: quel suo lavorare su filigrane pallide e consunte per ottenere i quadri più fantasiosi e più prepotentemente umani; quella sua volontà di approfondire l'immagine fantastica con sottili suggestioni foniche; quel suo accanito corpo a corpo con le parole, quel suo genialissimo lavoro di mosaico con le tessere delle varie parti del discorso per raggiungere una plastica e rivelatrice collocazione, ubbidiente a una necessità non logica, ma poetica.

¹ Al cui volume già citato, *Tradizione e Poesia*, rimando in generale per la sottile e fine analisi dell'architettura retorica della prosa del B.

*
* *

Il Boccaccio, come testimoniano le opere giovanili, si era chinato, sedotto dalla malia di una prosa iridescente e compreso da un alto miraggio, sopra i testi che avevano stabilito nei secoli precedenti la tradizione dello stile più solenne, più artificioso, più acclamato: cioè quello isidoriano.¹ Aveva letto avidamente gli scritti agostiniani, i *Sermones* - che nella loro splendida rettorica apuleiana costituivano la Bibbia di quei consumatissimi artefici della parola -, tanto che ne aveva trascritto direttamente le lodi della pace nella sua epistola *Sacre famis*. Aveva avuto probabilmente dalle mani di Paolo da Perugia quei *Soliloquia* o *Synonyma* di Isidoro di Siviglia che erano le tavole della legge per la più acclamata tecnica prosastica.²

L'allitterazione, la così detta "figura etymologica", i giochi o bisticci di parola, la ripetizione insistente di uno stesso vocabolo, erano presentati come i mezzi primi ed elementari per un'alta splendida prosa: gli esempi agostiniani erano portati come i sommi canoni

¹ Su questo stile, la sua origine e le sue leggi vedi: E. NORDEN, *Die Antike kunstprosa*, Lipsia, 1909, pp. 760 ss.; F. DI CAPUA, *Lo stile isidoriano nella retorica medievale e in Dante*, in *Studi in onore di F. Torraca*, Napoli, 1922; K. POLHEIM, *Die lateinische Reimprosa*, Berlino, 1925, pp. 296 ss. e 432 ss., oltre che i numerosi e ricchi riferimenti nella classica opera di M. MANITIUS, *Geschichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters*, Monaco, 1911 ss. (vedi agli indici dei singoli volumi: *Reimprosa*).

² I *Soliloqui* o *Synonyma de lamentatione animae peccatricis* sono pubblicati nella *Patrologia latina* del Migne, LXXXIII, 826 ss.; e per l'assoluta signoria delle regole di Isidoro cfr. Norden, Polheim, Manitius, opp. citt. (agli indici); E. FARAL, *Les arts poetiques* cit., *passim*; J. DE GHELLINCK, *Littérature latine au Moyen âge*, Parigi, 1939, I, pp. 24 ss.; Id., *L'Essor de la littérature latine au XII siècle*, Bruxelles, 1946, II, pp. 54 ss. Per l'origine agostiniana di questa tecnica: Norden, op. cit., pp. 621 ss.; Polheim, op. cit., pp. 236 ss.; C. J. BALMUS, *Étude sur le style de S. A.*, Parigi, 1930; F. DI CAPUA, *Il ritmo prosaico di S. A.*, in "Miscellanea agostiniana", II, 1931; C. MOHRMANN, *Die altchristliche Sondersprache in den Sermones des hl. A.*, Nimega, 1932; Id., *Das Wortspiel in den Augustinischen Sermones*, in "Mnemosyne - Bibliotheca Classica Batava", S. III, III, 1935-36, pp. 33 ss.; J. SCHRIJNEN, *Charakteristik des Altchristlichen Latein*, Nimega 1932; Id., *L'évolution de la langue de S. A.*, in *Collectanea*, Nimega, 1939, pp. 321 ss. Alle volte l'omonimia dell'opera *Soliloquia* faceva confondere i due autori (cfr. G. MARI, in "Romanische Forschungen", XIII, 1902, p. 960).

di questo nobilissimo dettare.¹ Così il Boccaccio raffigura attorno a Ghismonda il mesto e disperato cerchio di ancelle che "da passion vinte tutte piagnevano e lei pietosamente della cagion del suo pianto domandavano invano e molto più come meg'io sapevano e potevano", (IV 1, 56); e varia, con una vaghissima indefinitezza nostalgica, sulla luce di speranza che penetra nel cuore di Gostanza a quel nome augurale di *Carapresa* (V 2), o sottintende in tutta la meravigliosa novella prima della quinta giornata l'etimologia allusiva di *Cimone*; e colora l'incerta ambiguità morale della moglie di Ferondo di fronte all'abate tentatore con una tortuosità bisticcevole ("mi lascerei innanzi morire che io cosa dicessi ad altrui che voi mi diceste che io non dicessi", : III 8, 12), o rende l'ossessione della passione nel cuore del vecchio Re Carlo con l'insidiosa e penetrante insistenza della parola fatidica ("per amor di cui la sorella.... ancora amava, e sì nell'amorose panie s'invescava", : X 6, 24).

Ma questa tecnica sottile e prestigiosa sa abbandonare nelle pagine del *Decameron* la sua inamidata rigidezza letteraria per adeguarsi anche alle fantasie più libere e spregiudicate. Ed ecco il prete di Varlungo giocare rozzamente con le figure etimologiche per incalzare e convincere la Belcolore ("io voglio che tu sappi che egli [questo tabarro] è di duagio infino in treagio e hacci di quegli nel popolo nostro che il tengon di quatraggio", VIII 2, 35), e Buffalmacco per canzonare fantasiosamente Maestro Simone ("voi non apparaste miga l'abbici in su la mela.... anzi l'apparaste bene in sul mellone", VIII 9, 64); ed ecco l'allitterazione sottolineare burlescamente l'ingordigia di Calandrino alla descrizione del paese di cucagna ("cotesto è buon paese: che si fa de' capponi che cuocon coloro?", VIII 3, 10), e i bisticci preparare la stoccata di Giotto a Forese da Rabatta ("credi tu che egli credesse che tu fossi il miglior dipintore del mondo, come tu se'? "credo che egli il crederebbe allora che, guardandovi, egli crederebbe che voi sapeste l'a bi ci", VI 5, 14); ed ecco gli squarci di eloquenza fantomatica ed equivocamente grottesca di quel "gran retorico", degno di "Tulio medesimo o forse Quintiliano", che è Frate Cipolla (VI 10); ed ecco le

¹ Vedi gli studi citati nella nota precedente: e in particolare il volume del Faral per l'insistenza dei trattatisti su questi canoni, e l'articolo *Das Wortspiel* della Mohrmann per le ricche esemplificazioni agostiniane di allitterazioni, giochi di parola su etimologie di nomi propri, bisticci e giochi su termini equivochi, parnomasia di semplici e composti ecc.; e anche J. SCHRIJNEN, *Die namentgebung in Altchristlichen Latein*, in "Mnemosyne", II, 1935.

burlesche enfatiche variazioni di Maso del Saggio e di Bruno (VIII 3 e VIII 9), tutte appuntate su questi artifici, tutte tese nel grottesco di una rettorica riflessa dallo specchio deformante di una grandiosa epica canzonatoria.

Da quegli stessi alti maestri di stile isidoriano il Boccaccio traeva anche i canoni più complessi e più "chiusi", per l'architettura dignitosa del periodo: cioè la disposizione in membri paralleli ai cui inizi si ripete, per tre o quattro volte, la stessa parola, non senza insistenti rime e consonanze, specie nelle clausole finali. E su questo ritmo grandioso si svolgono spesso i momenti più alti delle novelle eroiche del *Decameron*: dal tragico e quasi ieratico discorso di Ghismonda (IV 1, 52 ss.) e dal finale anaforico - su tre gerundi rimati - della novella di Re Carlo (X 6, 36), alla conclusione di una delle più retoriche e applaudite novelle della decima giornata, quella di Tito e Gisippo: magniloquente conclusione, veramente *esemplare*, in quell'incalzare di ondate di gruppi di tre periodi, gettati su anafora e omoioteleuto, in quell'intrecciarsi di aggettivi e sostantivi sempre regolato dalla venerata regola del tre.

Quale amore, qual ricchezza, qual parentado avrebbe il fervore, le lacrime e' sospiri di Tito con tanta efficacia fatti a Gisippo nel cuor sentire, che egli per ciò la bella sposa gentile e amata da lui avesse fatta divenir di Tito, se non costei? Quali leggi, quali minacce, quali paure le giovanili braccia di Gisippo ne' luoghi solitari, ne' luoghi oscuri, nel letto proprio avrebbe fatto astenere dagli abbracciamenti della vaga giovane, forse talvolta invitatrice, se non costei? Quali stati, qua' meriti, quali avanzi avrebbon fatto Gisippo non curar di perdere i suoi parenti e quei di Sofronia, non curar de' disonesti mormorii del popolazzo, non curar delle beffe e degli scherni, per sodisfare all'amico se non costei? E d'altra parte, chi avrebbe Tito, senza alcuna deliberazione, possendosi egli onestamente ingnere di vedere, fatto prontissimo a procurar la propria morte, per levar Gisippo dalla croce la quale egli stesso si procacciava, se non costei? Chi avrebbe Tito senza alcuna dilazione fatto liberalissimo a comunicare il suo ampissimo patrimonio con Gisippo, al quale la fortuna il suo avea tolto, se non costei? Chi avrebbe Tito senza alcuna suspizione fatto ferventissimo a concedere la propria sorella per moglie a Gisippo, il quale vedeva poverissimo e in estrema miseria posto, se non costei? (X 8, 113 ss.).

Qui siamo nell'atmosfera solenne di quell'alta tecnica del parallelismo su tricoli (o tetracoli) che Isidoro prediligeva e faceva risalire a S. Cipriano e soprattutto ai *Sermones* di S. Agostino, allievo feratissimo dei retori apuleiani.¹

¹ Vedi p. es. la esemplificazione agostiniana raccolta dal Norden, op. cit., pp. 621 ss., dalla Mohrmann nel suo articolo a pp. 52 ss., dal Balmus, op. cit.,

Ma questa stessa sottile eleganza isidoriana, creata per la solennità della più nobile prosa, si alleggerisce fino al fantasioso e al grottesco nel *Decameron*. Ricordate il ritratto festevolmente canagliesco del servo di Frate Cipolla (VI 10), che si apre col ritmo ternario di quei tre nomignoli ordinati in un crescendo furfantesco?

“...il quale alcuni chiamavano Guccio Balena e altri Guccio Imbratta e chi gli diceva Guccio Porco „?

La vasta e ariosa sinfonia plebea, orchestrata attorno a questa figura potentemente individuata è coronata proprio dalla “cabaletta grottesca „ di quelle tre serie di aggettivi rimati e cadenzati

“egli è tardo sugliardo bugiardo; nigliigente disubidente maldicente; trascurato smemorato scostumato „;

che sembra ripresa, sia pure in tono meno risoluto e sottolineato, nella presentazione ritmata e assonanzata della Nuta, la carnosa e puzzolente regina del cuore di questo Falstaff da strapazzo:

“grassa grossa e piccola e mal fatta, tutta sudata unta e affumicata „.

E questo ritmo da opera buffa, che il Boccaccio impone al prezioso artificio isidoriano, ritorna nelle sequenze di aggettivi che coronano caricaturalmente alcune delle figure più immortali di scimuniti create nel *Decameron*: sia che sottolineino i goffi bamboleggiamenti di Ferondo mandato in Purgatorio dall'abate intraprendente e dalla moglie dal cuore troppo tenero (“la moglie mia cascata melata dolciata „: III 8, 66), sia che giochino di contrappunto a canzonare la cascaggine di una sciocca presuntuosa (“spiacevole, sazievole, e stizzosa, ch'alcun'altra, che a sua guisa niuna cosa... „: VI 8, 5), sia che isolino grottescamente la figura del povero Calandrino tra il rovinio delle sue speranze e del suo carico di pietre, là nella casuccia messa a soqquadro dalla sua furia (“tutto sudato rosso e affannato /si fece alla finestra e pregogli/ che suso a lui dovessero andare „: VIII 3, 53).

pp. 129 ss. (capp. III e IV). E in generale per la tradizione retorica apuleiana e africana: Norden, op. cit., pp. 586 ss.; BERNHARD, *Der Stil des Apuleius*, Stockholm, 1927; P. JUNGHANNS, *Die Erzählungstechnik von Apuleius Metamorphosen*, Lipsia, 1932. Per Isidoro cfr. Polheim, op. cit., pp. 296 ss.

*
* *

Ma proprio in questi esempi, accanto al parallelismo sottolineato da argute rime e assonanze, si profila, ricca di effetti e di suggestioni segrete, la tecnica più ambiziosa e aristocratica di quella medioevale *gnosì* retorica: cioè la tecnica della prosa versificata e rimata.

Era una tradizione, questa, non ignota alle letterature classiche, rafforzatasi nelle ricerche stilistiche di S. Cipriano e di S. Agostino, consacrata da Isidoro di Siviglia nel testo prammatico dei *Soliloquia* e da lui discesa e imposta alla cultura e alla retorica medioevale.¹ Ma è soprattutto a partire dal secolo XI che tale tecnica si perfeziona e che l'uso ne diviene generale, fino a giungere all'apogeo tra il XII e il XIII secolo.² Giovanni di Garlandia, ponendola al sommo dei vari *stili*, ne definisce chiaramente e autorevolmente i caratteri: "in stilo ysidoriano, quo utitur Augustinus in libro *Soliloquiorum*, distinguuntur clausule (*cioè i membri di periodo o cola*) similem habentes finem secundum leonitatem (*cioè la rima*) et [vel] consonantiam: et videntur esse clausule pares in syllabis, quamvis non sint „. E aggiunge: "Iste stylus valde motivus est ad pietatem et ad letitiam et ad intelligentiam „.³ È una tecnica - è evidente - stretta

¹ Per l'origine e gli svolgimenti di questa tecnica, oltre le citate opere del Manitius (agli indici), del Norden (*passim* e specie pp. 757 ss.) e del Polheim (specie pp. 382 ss.), vedi: K. BURDACH (e G. BEBERMEYER), *Schlesisch-Böhmische Briefmuster aus der Wende* ecc., Berlino 1926 (*Vom Mittelalter zur Reformation*, V.); J. MAROUZEAU, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Parigi, 1935; J. SCHRIJNEN, *Charakteristik des Altchristlichen Latein* cit. (all'indice: *Prosarhythmus*); J. LECLERQ, in "Revue du Moyen Age Latin", I, 1945; E. R. Curtius, op. cit.

² Oltre le opere citate nella nota precedente, cfr. per questo: E. FARAL, *Les arts poétiques* cit.; J. DE GHELLINK, *Littérature latine* cit., II, pp. 158 ss.; Id., *L'Essor* cit., *passim* e specie II, pp. 54 ss., 195 ss.

³ *Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica* von G. MARI, in "Romanische Forschungen", XIII, 1902. La citazione è a p. 926 e continua con l'esemplificazione: "pre timore genus humanum obstepeat, de communi dampno quilibet abhorreat; admirentur servi, stupescant liberi; dum vocantur ad cathedram elingues pueri, conformantur magistri leves discipuli", ecc. Vedi il passo anche (con qualche variante) in L. ROCKINGER, *Briefsteller und Formelbücher des XI bis XIV Jahrhunderts*, in "Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte", IX, 1863, pp. 483 ss.; e per l'alta e diffusa autorità di Giovanni di Garlandia pure: G. MARI, *I trattati medioevali di ritmica latina*, in "Memorie dell'Istituto Lombardo", XX, 1899, pp. 373 ss. (a pp. 407 ss. è pubblicata la II parte della *Poetria* cioè l'*Ars rithmica*); E. FARAL, *Les arts poetiques* cit., pp. 40 ss., e 378 ss.; C. S. BALDWIN, *Medieval rhetoric and*

tamente connessa a quella del *cursus* e degli altri artifici stilistici ilariani o isidoriani cui abbiamo accennato.

A chi ricerca quelle dignitose e armoniose clausole e si diletta dei parallelismi e delle consonanze tra i vari membri del periodo, si apre naturalmente anche la via splendida e dorata di una prosa adorna di versi: tanto che a poco a poco questi prosatori raffinatissimi non parlano più di *linee* alludendo alle loro pagine, ma di *versus*,¹ instaurando un uso linguistico vivo ancora nel Boccaccio stesso (IV introd., 35-36). La tecnica della prosa versificata dilaga nel XII secolo negli atti pubblici e privati, nelle lettere, nella predicazione, nei trattati teologici: ma trova il suo terreno preferito nella storiografia e soprattutto nelle *legende* agiografiche.² In queste opere di carattere "narrativo", tale prosa - sia quale forma costante (p. es. *Speculum ecclesiae*, *Speculum humanae salvationis*), sia quale mezzo per sottolineare particolari momenti (p. es. *Legenda aurea*) - si impone a poco a poco quale artificio proprio e caratteristico, come hanno dimostrato gli studi e le classificazioni del Poncelet:³ e trabocca naturalmente nel secolo XIII dai testi latini ai testi volgari, come è evidente in Francia nelle traduzioni di Jean Golin e nella più antica agiografia,⁴ e in Italia in Guittone d'Arezzo e in Francesco da Barberino, oltre che già prima in vari scrittori francescani e forse nello stesso *Cantico di Frate Sole*.⁵ Ed è proprio

poetic, New York, 1928, pp. 191 ss.; J. DE GHELLINK, *L'Essor* cit., *passim* (agli indici). Proprio nell'*Ars rithmica* Giovanni definisce la *leonitas*: "rectas consonantias in fine dictionum que dicuntur leonitates a Leone inventore", (p. 419 ed. Mari cit.); e per tale definizione cfr. anche Polheim, op. cit., p. 341; C. ERDMANN, in *Corona Quernea*, Weimar, 1941, pp. 15 ss.

¹ Cfr. p. es. Onorio di Autun, *Speculum Ecclesiae*, in *Patrologia latina*, CLXXII, colonne 829-830.

² Cfr., oltre le opere citate alle note di p. 34: P. PERDRIZET, *Étude sur le "Speculum humanae salvationis"*, Parigi, 1908, pp. 9 ss.; TH. M. CHARLAND, *Artes prædicandi ecc.*, Parigi, 1936; F. DI CAPUA, *Sentenze e proverbi nella tecnica oratoria ecc.*, Napoli, 1947.

³ Ancora inedite, a quel che so, ma i cui risultati sono riferiti dal PERDRIZET, p. 13, e dal DE GHELLINK, *L'Essor* cit., II, p. 196.

⁴ Perdrizet e De Ghellink, op. cit.; e per le traduzioni del Golein: A. THOMAS, in "Mélanges... de l'Ecole de Rome", 1881, p. 267.

⁵ Per Guittone cfr. Schiaffini, op. cit., pp. 37 ss.; F. MERIANO, Introduzione alle *Lettere di Fra Guittone*, Bologna, 1923. Per Francesco da Barberino: O. ANTOGNONI, in "Giornale di Filologia Romanza", IV, 1894, p. 78; F. EGIDI, *Per una nuova edizione del "Reggimento e costumi di donna"*, in "Studi

all' Italia che spetta l'iniziativa di una sistematica trattatistica, avviata nel XII secolo da Alberico da Montecassino.¹

La tradizione e la tecnica di questa più aristocratica prosa investiva dunque in pieno la formazione culturale del Boccaccio e ne sollecitava profondamente la sensibilità letteraria. Esempi splendidi e classici gliene offrivano gli autori da lui più venerati, da S. Agostino e da Isidoro da Siviglia al Beda e a S. Bernardo; gliene ripetevano le regole e le clausole meravigliose i "rhétoriqueurs", più ammirati e studiati, come Giovanni di Garlandia e i *dictatores* di Montecassino, cui — come sappiamo dalle sue stesse epistole (p. es. VI e XV) — il Boccaccio era particolarmente legato.² Nella ricerca ostinata di un alto tipo di prosa narrativa — una ricerca che è il tormento di tutta la sua prima carriera di scrittore — il Boccaccio trovava regolati e illuminati da questa tecnica i testi più affini al suo ideale di prosa, cioè quelli storici e agiografici, proprio mentreolgeva assiduamente le pagine amate e imitate di Paolo Diacono, della *Legenda aurea* e dell'*Alphabetum narrationis*.³ Trovava tracce di approssimazioni a questa tecnica persino negli scrittori volgari per lui più esemplari: in Guittone d'Arezzo (i cui esempi retorici sono puntualmente presenti nella III 5) e soprattutto nel più alto maestro, in Dante, che

Romanzi », XXVII, 1937; G. E. SANSONE, *Per il testo del "Reggimento"*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXVII, 1950. Per gli scrittori francescani e il *Cantico*: V. BRANCA, *Il cantico di Frate Sole*, Firenze, 1950, pp. 58 ss. Ricchi esempi volgari di prosa versificata possono offrire anche certi volgarizzamenti, p. es. quelli esopici nel testo toscano che ha il suo migliore rappresentante nel Riccardiano 1645 (basti vedere p. es. le favole XXXI, I, LIII, LV, LX): come ho potuto accertare nelle ricerche che sto conducendo sui volgarizzamenti esopici nell'Italia dei secoli XIII e XIV (cfr. intanto *Un Esopo volgare veneto* in "Miscellanea Ferrari", Firenze, 1951).

¹ Nel *Liber dictaminum et salutationum*: vedine analisi accurate in Rookinger, op. cit., pp. 1 ss. (con testi); Manitius, op. cit., III, pp. 301 ss.; De Ghellink, *Littérature* cit., pp. 165 ss. e *L'Essor* cit., II, pp. 57 ss. È pubblicato in parte anche da M. INGUANEZ e H. VILLARD, in "Miscellanea Cassinese", XIV, 1938.

² Cfr. p. es. Torraca, *G. B. a Napoli* cit., P. DE NOLHAC, *B. et Tacite*, in "Mélanges... de l'Ecole de Rome", XII, 1892; V. Branca, ed. *Amorosa Visione* cit. pp. CIII ss. e 427; G. BILLANOVICH, *Petrarca e Cicerone*, in *Miscellanea G. Mercati*, Città del Vaticano, 1946 (p. 17 dell'estratto). Per la tradizione discesa da Alberico e viva a Montecassino nei secoli XIII e XIV cfr. De Ghellink, *L'Essor* cit., II, pp. 60 ss., 80.

³ Per la conoscenza e l'imitazione di Paolo Diacono cfr. V. Branca, *Schemi letterari* cit.; e per la *Legenda aurea* e l'*Alphabetum* cfr. *passim* il commento al *Decameron* nella mia edizione già citata.

– accanto alla studiata *concinnitas* del *De vulgari eloquentia* – aveva architettato la nobile e sostenuta prosa della *Vita Nuova* e del *Convivio*, su ritmi imitativi, non sempre alieni da versi ben individuabili.¹

Quando il Boccaccio volle tentare la sua più ambiziosa, e in certo senso conclusiva, esperienza di prosa, quando volle creare la sua grande “*comédie humaine*”, è naturale che non abbia trascurato questi alti e raffinati insegnamenti di tutta la più ricca e autorevole tradizione letteraria di carattere narrativo.

Di fatti i mille e più endecasillabi e settenari che punteggiano il *Decameron*, seppure inavvertiti finora nel testo tradizionalmente scorretto, ancora più dell’attenzione al *cursus* e agli altri precetti dei *dictatores*,² danno alla nostra prosa più illustre l’aspetto e il carattere di saggio sommo e conclusivo della raffinata retorica medioevale, nel momento in cui, passando dal latino ai volgari, stava volgendo al tramonto nella sua maturità più suggestiva, nel suo autunno dorato e opulento. Sono versi, gli endecasillabi e i settenari (e trascuriamo per ora a ragion veduta generalmente gli altri), che per la rigida e severa tradizione, hanno un carattere poetico e lirico inconfondibile, specialmente in uno scrittore, come il Boccaccio, che lungamente aveva ricercato ed elaborato un suo dittare poetico; e del resto, se ve ne fosse bisogno, le frequenti sequenze anche rimate sarebbero pronte a sbaragliare qualsiasi tentativo di ridurre questo estremo saggio di prosa versificata alla misura di un’episodica curiosità.

Forse mai nessun scrittore dopo S. Agostino, nella lunga storia di questa tecnica, portò una così robusta e poetica consapevolezza delle sue possibilità, una così desta e raffinata sensibilità ai suoi effetti, una così ardita e sovrana libertà – da grande artista – nell’ampliarne la tastiera dei suoni, come il Boccaccio.

Aveva letto in Giovanni di Garlandia che quello stile versificato e rimato era “*valde motivus ad pietatem et ad letitiam et ad intelligentiam*”: ma, superando anche in questo particolare qualunque concetto esornativo o di esteriore dignità, il Boccaccio adeguò continuamente gli effetti e le suggestioni di questa tecnica alle sue esigenze di narratore vario e appassionato, all’armonioso svolgersi

¹ G. LISIO, *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante*, Bologna, 1902; E. G. PARODI, recensioni in “*Bullettino della Società Dantesca*”, N. S. X, 1903, pp. 73 ss. e XXVI, 1919, pp. 16 ss.; A. Schiaffini, op. cit., pp. 85 ss.

² Sono finemente esaminati negli scritti già citati del Parodi sul B., e più esaurientemente – specie per le opere minori – dallo Schiaffini, pp. 151 ss.

dei grandiosi e vivacissimi quadri in cui aveva oggettivato le sue intuizioni e la sua visione della vita.

Momenti particolarmente delicati nel fluire del suo prodigioso disegnare erano quelli di passaggio dall'architettonica cornice alle novelle: o meglio dai preludi varianti su generali e generiche impostazioni intellettuali e morali al narrare propriamente detto. Sono i momenti in cui, più di una volta, è avvertibile la sutura fra i due tempi della composizione del *Decameron*: lo scatto quasi meccanico, sottolinea in più di un caso questa discontinuità di fantasia, anche con la ripetizione di modi irrigiditi quasi nella funzione di formule (p. es. il solenne e retorico *Dico*; i martellati e generici riferimenti temporali o locali; i convenzionali inizi novellistici: "Dovete adunque sapere „, "Fu già un tempo „, ecc.). Ma non poche volte, nei momenti più felici, questi "vuoti „ di ritmo narrativo, queste *impasses* di fantasia, sono risolti sulle cadenze agili e suggestive di endecasillabi discorsivi: quasi un attacco a piena orchestra, quasi un magico suono che introduca nell'atmosfera di fantasia e di poesia delle novelle.

Si direbbe che Dioneo voglia proprio creare un distacco fra le prime tre novelle, ancora saldamente legate a impostazioni "esemplari „, e il suo narrare spregiudicato e canzonatorio, quando inizia l'audace novella sui monaci di Lunigiana con una disinvolta coppia di endecasillabi consonanti:

Fu in Lunigiana, paese non molto
da questo lontano, un monistero (I 4, 4.);

o che Lauretta voglia dissipare l'interrogativo, che forse vedeva sui volti dei suoi ascoltatori all'enunciazione di un tema che poteva sembrare tragico e apocalittico ("come un vivo per morto seppellito fosse e come poi risuscitato „), con un'eccezionale sequenza di nove endecasillabi e settenari, in cui la sdrucchiola finale fiammeggia qua e là come un ammiccare festevole e malizioso:

Fu adunque in Toscana una badia ...
posta, sì come noi ne veggiam molte,
in un luogo non troppo frequentato ...
nella quale fu fatto abate un monaco
il quale in ogni cosa era santissimo
fuori che nell'opera delle femmine;
e questo sapeva sì cautamente
fare, che quasi niuno
non che il sapesse ma né suspicava (III 8, 4).

E il tono vivace e ridanciano della burla villereccia a Calandrino troppo affezionato al suo maiale, o la estrosa canzonatura della prosopopea accademica di Mastro Simone, sono annunciate dalle mosse scanzonate delle *ouvertures* felicissime:

Chi Calandrino Bruno e Buffalmacco
fossero non bisogna che io vi mostri,
che assai l' avete di sopra udito;
per ciò più avanti faccendomi dico
che Calandrino avea un suo poderetto (VIII 6, 2);

e la mossa burlesca è nel secondo caso sottolineata dagli echi caricaturali delle rime preziose e dalla mobilità estrema degli accenti e della misura dei versi:

Si come noi veggiamo tutto il dì,
i nostri cittadini da Bologna
ci tornano qual giudice e qual medico
e qual notaio, co' panni lunghi e larghi
e con gli scarlatti e co' vai
e con altre assai
apparenze grandissime (VIII 9, 3).¹

Ma non è solo in questi preludi da opera buffa, che il Boccaccio ama avviare il racconto sulle ali di versi guizzanti e calibratissimi. Proprio il mondo fiabesco e smagato dei sogni d'amore dei giovanetti e delle fanciulle per le Melisende lontane o per l'irraggiungibile Principe Azzurro si schiude magicamente al suono di scorrevoli endecasillabi narrativi.

¹ Altri esempi analoghi si possono vedere alla I 4, 3; II 9, 4; II concl., 1; III 4, 7; III 7, 4; III 9, 4; IV 5, 4; IV 7, 6; VII 2, 10; VII 4, 5; VIII 7, 2; IX 5, 2 ecc. Naturalmente in tutte queste esemplificazioni bisognerà tener conto della tecnica liberissima che il B. usava nella sua versificazione, aperta alle licenze più ardite (dialefe, dieresi, sinalefe, sineresi anche d'eccezione ecc.) e alle accentazioni meno usate (un fenomeno del resto sottolineato in casi simili anche dall'Egidi, art. cit., in Francesco da Barberino): fenomeni documentati e studiati largamente nelle citate edizioni critiche del *Teseida* e dell'*Amorosa Visione*. E non bisognerà trascurare neanche il fatto che nel fluire della prosa elisioni naturali avvenivano tra quei membri cui, soltanto per evidenza esemplificatoria e direi didattica, diamo in queste pagine la disposizione di versi; e che troncamenti opportuni o necessari potevano essere indicati soltanto dal punto sottoscritto. Gli esempi segnalati in queste pagine rappresentano naturalmente solo un'esemplificazione: indicazioni più sistematiche raccolgono le note del mio commento già citato.

Voi dovete sapere che in Parigi
 fu già un gentil uomo fiorentino,
 il qual per povertà divenuto era
 mercatante; ed eragli sì bene
 avvenuto della marcatantia
 che egli ne era fatto ricchissimo:
 e avea della sua donna un figliuol senza
 più, il quale egli aveva nominato
 Lodovico.... (VII 7, 4).

Così si apre la novella più stilnovistica del *Decameron*, quella di Lodovico per fama innamorato fino a morte della bellissima Madonna Beatrice; e in ritmi e toni simili sboccia anche la bella fiaba della Lisa, inferma per l'amore senza speranza a Re Pietro d'Aragona:

Nel tempo che i Franceschi di Cicilia
 furon cacciati, era in Palermo un nostro
 fiorentino speciale.....
 il qual d'una sua donna senza piùe
 aveva una figliuola e bellissima.
 Ed essendo il Re Pietro di Raona
 dell' isola signore divenuto,
 faceva in Palermo
 maravigliosa festa (X 7, 4).

Sembrano versi chiesti in prestito alle fluenti narrazioni dei cantari, tanto sono scanditi su una misteriosa, dissimulata attesa di eventi favolosi, tanto sono punteggiati di nomi, di fatti, di parole meravigliose e lasciate cadere con calcolata compiacenza.

Forse proprio la sottile nostalgia di quel mondo dorato e fiabesco, che aveva incantato la sua giovinezza e illuminato le sue prime esperienze di narratore in prosa e in verso,¹ insinuò nella fantasia del Boccaccio l'ispirazione di piegare gli alti, solenni accenti della prosa rimata a colorire suggestivamente la voce dei suoi narratori nelle prime e più periclitanti note; e forse proprio gli accordi dolci e suadenti della viola che invitavano gli ascoltatori a raccogliersi per stupire e gioire alle ottave splendide e ingemmate, lasciarono un'eco

¹ Per la larga e decisiva influenza dei *cantari* sulle opere giovanili del B. e particolarmente sul *Filostrato* e sul *Teseida* vedi V. BRANCA, *Il cantare trecentesco e il B. del Filostrato e del Teseida*, Firenze, 1936. A questo volumetto e a uno di Ezio Levi (*I cantari leggendari del popolo italiano*, Suppl. 16 al "Giornale Storico della Letteratura Italiana", Torino, 1914) rimando anche per quanto nelle righe e nelle pagine seguenti accenno circa le abitudini dei canterini.

lontana ma impreziosita nei ritmi sognanti di questi fascinosi preludi.

Accordi musicali simili, anche al tacere dei versi, usavano i canterini quasi a prolungare nell'animo degli ascoltanti quelle impressioni meravigliose, o a concluderle in un cerchio di sensazioni evocative: proprio come il Boccaccio ama spesso coronare le novelle o qualche loro svolgimento più rilevato e impegnativo col giro cadenzato e concluso di un verso. Così l'abbandonato sospiro che domina la prima parte del *proemio*, come di chi veramente sia "uscito fuor del pelago alla riva", dalla tumultuosa agitazione della giovinezza alla contemplazione distanziata e serena delle passioni, si raccoglie nell'endecasillabo finale, in un distacco limpido di una limpidezza petrarchesca:

dilettevole il sento esser rimaso;

come la misurata, aristocratica letizia che ha illuminato l'euritmica vita della brigata sembra sfumare di una tenuissima ombra di rimpianto le parole di congedo dell'ultimo re:

continua fraternal dimestichezza
mi ci è paruta vedere e sentire,
il che senza dubbio in onore
e servizio di voi e di me è carissimo (X Concl., 5).

Ma fra queste pagine estreme del *Decameron*, citate quasi a simbolo, quanti esempi di versi evocativamente conclusivi! Sia che la calunniatrice regina di Francia chiuda la sua vita scellerata con una confessione ampia e pesante come quell'urto fra endecasillabo sdrucchiolo e tronco:

ma davanti a molti altri valent' uomini
tutto com'era stato raccontò (II, 8, 89);

sia che le avventure di Andreuccio da Perugia, del fortunato cavaliaro, si concludano, dopo tanto tumultuar di vicende paurose, con un contrasto che giocondamente richiama tutto il tema della giornata:

[parve] che costui 'ncontanente
si dovesse di Napoli partire:
la qual cosa egli fece prestamente
e a Perugia tornossi, avendo il suo
investito in anello
dove per comperar cavalli era... (II, 5, 85);

o che il bagliore sinistro della caccia infernale ~ secondo tutta l'ispirazione spregiudicata della novella di Nastagio ~ svanisca e si trasfiguri, attraverso l'ultima frase del racconto, in una rosea luce di fiaba

e fatte le sue nozze
con lei più tempo lietamente visse (V, 8, 43).¹

Nell'atmosfera narrativa dei cantari e della novellistica, quelle sottolineature, o meglio quei chiaroscuri ritmici e musicali, si spiegarono e intervenivano anche, con funzione del tutto analoga, nei momenti decisivi per lo svolgersi del racconto: cioè al profilarsi di un nuovo episodio o di una nuova circostanza, o allo scattare del punto culminante. Erano, in certo modo, la trascrizione musicale o letteraria di quel tono di sospensione o di meraviglia che colorisce e rende in simili passaggi più calda e appassionata la voce di ogni narratore-artista.

Ed ecco le rapide avventure di Landolfo Ruffolo (II 4), trastullo della Fortuna attraverso il Mediterraneo procelloso ed infido, essere scandite nei quattro rivolgimenti decisivi da quattro coppie di endecasillabi:

e già nello Arcipelago venuto
levandosi la sera uno scilocco (13)

proprio nel momento dell'entrata nel golfo fatale;

fosse e il mar grossissimo e gonfiato
notando quelli che notar sapevano (17)

allo sfasciarsi della nave dei pirati;

il tirò in terra e quivi con fatica
le mani dalla cassa sviluppatogli (24)

a sottolineare il salvataggio fortunoso col tesoro ancora ignorato;

ma siccome colui che in picciol tempo
fieramente era stato balestrato (27)

quasi a concludere la novella col definitivo rinsavimento dell'imprudente Landolfo.

¹ Altre chiuse coronate da versi vedi p. es. nella II 9, 75; II 10, 43; V 4, 49; V 10, 64; VI 7, 16; X 8, 52; X 9, 113 ecc.

Ed ecco l'apuleiano racconto di Peronella (VII 2) far scattare le sue malizie improvvise sullo slancio di due serie di versi, al momento della sorpresa agli amanti e della conclusione inattesa ed equivoca:

Ma pur tra l'altre avvenne una mattina
che essendo il buono uomo fuori uscì e
Giannello Scrignario, ché così aveva
nome il giovane, entratogli in casa . . . (10)

in quella guisa che negli ampi campi
gli sfrenati cavalli e d'amor caldi
le cavalle di Partia assaliscono . . . (34);

ed ecco, dopo la fiammata di sensualità, il prete di Varlungo ricadere nelle tristi meditazioni sulla sua miseria e nelle meschine malizie del suo vivere quotidiano, contrappuntate dai ritmi di vari endecasillabi:

e cominciò a pensare in che modo
riavere lo potesse senza costo . . .
perciò che 'l dì seguente essendo festa
egli mandò un fanciul d'un suo vicino
in casa questa Monna Belcolore (VIII 2, 39-40).

Queste risonanze, questi chiaroscuri di voce si modulano anche più suggestivamente quando sono chiamati a creare un'atmosfera di sospensione e di attesa per il fatto decisivo; o quando approfondiscono, come dei sapienti accordi emotivi, il suono stupito di un gesto conclusivo o fatale. Come dopo la sequenza incalzante, cinematografica quasi, dei diversissimi quadri picareschi, l'avventurosa nottata napoletana di Andreuccio sembra pesantemente chiudersi con l'improvviso piombare della lastra sepolcrale sul povero illuso, due volte gabbato:

preso tempo tirarono via il puntello
che il coperchio dell'arca sostenea,
e fuggendosi, lui dentro dell'arca
lasciarono racchiuso (II 5, 78)

(dove il settenario, dopo i tre endecasillabi, ha un suono di caduta fatale); o lo sgomento della dolce Gostanza a ritrovarsi viva, dopo aver timidamente cercato la morte, è carezzata dalla pietosa premura di Carapresa, che pronuncia le sue parole, e quegli stessi sorprendenti nomi barbareschi, in tono cantante, impregiato di rime:

A cui la buona femmina rispose:
" Figliuola mia
tu sei vicina a Susa, in Barberia „ (V 2, 28);

o la sciocca attesa di Egano, che va per punire ed è invece solennemente bastonato, è sfumata di maliziosa sospensione dal ritmo vario di tre versi, insistenti su di una sola rima:

e andossen nel giardino
e a pié di un pino
cominciò ad attendere Anichino (VII 7, 36).

Alle volte, anzi, bastano le mosse cadenzate anche di un solo endecasillabo a creare una stupita atmosfera di attesa: come quando, di fronte all'umile casupola e alla fanciulla cenciosa e scarmigliata, dal più splendido personaggio di quella splendida schiera di cavalieri e di dame, scintillanti come gli eroi di una fiaba, si leva improvvisa la stupefacente richiesta

"Griselda, vuo'mi tu per tuo marito?", (X 10, 20).¹

Un' analoga coloritura ansiosa rende più incalzanti, attraverso il ritmo dei versi, l'insistenza e l'angosciata sospensione di certe domande, di certe preghiere cui sono affidate, quasi a un filo tenuissimo, estreme speranze; come quelle del povero e striminzito giudice pisano che alla giovane moglie, ormai decisa a non abbandonare il gagliardo e giocondo Paganino, si rivolge teneramente e vanamente ancora un'ultima volta:

"Guarda ciò che tu di', guatami bene!
se tu ti vorrai bene ricordare
tu vedrai ben che io sono il tuo Ricciardo (II 10, 26)

o quelle del giovane Mainardi, tutto spasimante e ardente "d'amoroso foco", per la ben custodita Caterina, che supplichevolmente propone il fanciullesco stratagemma:

"Caterina mia dolce, io non so alcuna
via veder, se già tu non dormissi
o potessi venire in sul verone
che è presso al giardino di tuo padre", (V 4, 12).

Forse in questa ricorrente versificazione delle suppliche e delle pre-

¹ Esempi analoghi vedi nelle: I 7, 16; II 1, 17; II 2, 19; II 8, 97-98; III 7, 64; III 8, 37; V 3, 35; V 4, 43-44; V 5, 27; V 6, 8; VI 2, 17 e 28; VI 3, 17 e 28; VI 4, 8 e 16; VI 8, 13; VIII 1, 13-14; VIII 7, 19; X 8, 49; X 9, 59 ecc.

ghiere è sottilmente intervenuta la ricca e robusta tradizione medievale e retorica che anche nei testi storici, e particolarmente in quelli agiografici, amava ritmare e rimare le parole che in qualche modo avessero il tono e l'andamento di preghiera:¹ come nel *Decameron* stesso, a parte i burleschi scongiuri e incantesimi delle novelle di Gianni Lotteringhi e di Donno Gianni, una delle più ampie sequenze versificate risuona, in ritmi da "breve", volgare, sulle labbra di Rinaldo d'Esti proprio nel ricordare le sue preghiere e la sua popolare devozione di viandante a S. Giuliano:

ma nondimeno ho sempre avuto
in costume, camminando, di dire
la mattina, quand'esco dall'albergo,
un paternostro e una avemaria
per l'anima del padre e della madre
di San Giuliano; dopo il quale io priego
Iddio e lui, che la seguente notte
mi deano buon'albergo; e assai volte
già de' miei di son stato camminando
in gran pericoli
pur son la notte poi stato in buon luogo (II 2, 7-8).²

Si direbbe che nella ricca e varia sensibilità onde la tecnica della prosa versificata è dal Boccaccio fatta così giocare in funzione specificatamente narrativa, cioè per creare un ritmo tutto proprio al suo raccontare vivo e quasi parlato, intervenga direttamente la sua esperienza di narratore in verso. Era un'esperienza così decisiva per lui, così congeniale alla sua fantasia, che - oltre le prove più esplicite del *Filostrato*, del *Teseida* e del *Ninfale* - aveva informato di sé anche un poema allegorico come l'*Amorosa Visione*: persino le sue terzine dantesche sembravano tendere al ritmo fluente delle ottave.³ Ma quelle ottave, in cui gli endecasillabi sono legati e fatti scorrere pianamente dai fitti *enjambements* e qualsiasi continuità di ritmo è

¹ Vedi in generale per questa tradizione le opere citate alle note di pp. 34 e 35, e particolarmente quella del Perdrizet; e anche ora l'articolo di G. DE LUCA, *Un formulario di cancelleria francescana*, in "Archivio di storia della pietà", I, 1951.

² Per altri esempi simili cfr. II 8, 53; II 9, 52; VI 4, 9; VI concl., 15; VII 1, 27 e 32; IX 10, 16 ecc.

³ Cfr. G. BOCCACCIO, *Amorosa Visione*, ed. critica per cura di V. Branca cit. (specie pp. CLXVII ss. dell'Introduzione e *passim* il commento); V. BRANCA, *L'Amorosa Visione: tradizioni, significati, fortuna*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", N.S., XI, 1942.

spezzata dalle frequenti e ardite licenze e dagli usi di eccezione, aspirano già, nel loro tono risolutamente discorsivo, a confondersi con la prosa: ¹ sicchè nella ricca e dominante ispirazione narrativa del Boccaccio versi e prosa sembrano profilarsi non quali termini eterogenei o opposti, ma come espressioni appena differenziate di un unico momento artistico. Fra gli uni e l'altra vi è solo un debole e episodico diaframma, che la gagliarda vena narrativa del Boccaccio sembra spesso travolgere per stabilire profondi contatti e continui scambi; proprio quelli che hanno permesso all'artista di fondere, così genialmente e liberamente, l'alta e solenne tecnica dei *dictatores* dei secoli precedenti, con le esperienze più umili ma vivissime della nostra narrativa in verso.

*
* *

Ma al di là di questi intimi e risolutivi interventi nel ritmo narrativo, cioè nel momento più delicato e avventurato di un'opera come il *Decameron*, si profilano suggestive alcune filigrane segnate segretamente nella prosa da preziose cadenze fantastiche, composte naturalmente in cadenze poetiche. È proprio per questi momenti che si deve soprattutto parlare di una vera scoperta del Boccaccio: il quale, da grande artista, ritrovò nella sua fantasia, miracolosamente nuovi e fragranti, splendidamente ricchi di possibilità e di significati, quei motivi e quei mezzi che la rettorica in quasi dieci secoli, dopo le intuizioni dei grandi africani maestri di stile, aveva insieme consacrato e irrigidito. Sono proprio i motivi e i temi sentimentali più spiegati e in cui meglio palpita e varia il mondo umanissimo del *Decameron*, che sollecitano più frequentemente queste eccezionali vibrazioni stilistiche: dall'ispirazione realistica, spregiudicata, comica, a quella solenne, eroica, epica quasi.

Non v'è, si può dire, presentazione di momenti umani ironizzati o caricaturati che non sia approfondita e insieme alleggerita dalle note, tra il grottesco e il burlesco, di un sapientissimo contrappuntato di versi.

Già abbiamo avuto occasione di citare le presentazioni di Gucio Imbratta, di Calandrino, della Cisca da Celano; presentazioni dai lineamenti fortemente e immaginosamente rilevati, e sottolineati da

¹ Cfr. V. Branca, *Il cantare trecentesco* cit.; G. BOCCACCIO, *Teseida*, ed. critica per cura di S. Battaglia, Firenze, 1937, pp. CXLIX ss.

sequenze di aggettivi ritmati e rimati. Ma la galleria di questi profili epigrammatici potrebbe essere ampliata con molte delle figure più inobliabili del bassofondo comico e ridanciano del *Decameron*: sia che si tratti ancora di Guccio Imbratta il quale

era più vago di stare in cucina
che sopra i verdi rami l'usignolo (VI 10, 21),

o del quadretto ~ di genere villereccio ~ della Belcolore, a larghe e violente macchie cromatiche:

piacevole e fresca foresozza
brunazza e ben tarchiata e atta a meglio
sapere macinare che alcun'altra
e menare la ridda e il ballonchio (VIII 2, 9),

o della caricatura morale del cauteloso marito imbestiato dalla gelosia, già delineato in alcuni sonetti del Boccaccio stesso:¹

quasi tutta la sua sollecitudine
aveva posta in guardar ben costei,
nè mai addormentato si sarebbe
se lei primieramente
non avesse sentita entrar nel letto (VII 8, 6),

o del ritratto più gioiosamente ~ e direi epicamente ~ beffardo del *Decameron*, della prova estrema della genialità del Boccaccio in questi divertimenti leonardeschi, o meglio breugheliani:

Aveva questa donna una sua fante
la qual non era però troppo giovane
ma ella aveva il più brutto viso
che ella avea il naso schiacciato fort'e
la bocca tort'e
le labbra grosse e i denti mal composti
e sentiva del guercio
E oltre a tutto questo era sciancata
e un poco monca del suo lato destro;
e il nome suo era Ciuta:
perchè così cagnazzo viso aveva
da ogn'uomo era chiamata Ciutazza (VIII 4, 21)

¹ Cfr. per esempio il sonetto LVI "Se quel serpente che guarda il tesoro", tutto imprecazioni contro l'assidua oppressiva vigilanza del marito dell'amata.

(dove il continuo intrecciarsi di versi vari e di rime e assonanze strane o grottesche - da grande poesia realistica - e il ritmo gradatamente ampliandosi, reggono magistralmente quel crescendo di particolari laidi e ripugnanti, fino a smorzarlo improvvisamente nel settenario, che sillabando il nome sembra concludere l'immagine estrosa; e invece apre la via al colpo di grazia, prepara il silenzio in cui scoppia - larga su quei due peggiorativi sonanti - la gioconda risata finale).

Questo sollecitare la fantasia coi ritmi e le rime, oltre che con la parola, arricchisce il disegnare mobile e ridevole del Boccaccio dei chiaroscuri più impreveduti e suggestivi. La sua sovrana capacità di ritrarre le anime fermando i tratti fisici salienti delle persone, si illumina e si avviva così anche attraverso queste improvvise cadenze: che in simile, seppure diversa, direzione approfondiscono e animano vivacemente momenti e gesti diversi, con un contrappuntato ironico e malizioso.

La Lusca, una delle più spregiudicate campionesse di eloquenza ruffianesca, incalza le titubanze di Pirro, vagheggiato dalla bella padrona, con una staffilata di ironia che oggi si direbbe classista:

speri tu, se tu avessi o bella moglie
o madre o figliuola o sorella....
ch'egli [*il padrone*] andasse la lealtà ritrovando
che tu servar vuoi a lui della sua donna?
Sciocco se', se tu 'l credi; abbi di certo
se le lusinghe e' preghi non bastassono
— che che ne dovesse a te parere —
e' vi si adoperrebbe la forza (VII 9, 25);

Michele Scalza, l'elegante "moqueur", delle più vivaci brigate di buontemponi fiorentini, crea una distanza aristocratica fra il suo spirito sottile e la rissosa mania di discussione dei compagni, coi ritmi ironici di quel suo intervento sfumato di una noia da grande *snoob*:

Andate, goccioloni che voi siete!
Voi non sapete ciò che voi vi dite!
i più gentili uomini e i più antichi
non... di Firenze, ma di tutto il mondo
o di Maremma, sono i Baronci (VI 6, 6);

i mercanti, nella lunga e gioconda veglia della fumosa osteria parigina, compongono le battute scanzonate della loro mondana sa-

pienza di don giovanni da strapazzo, in ritmi e pieghe di una superficiale disinvoltura mercantescas, coronata da facili proverbi:

“ Ma questo so io bene :
che quando quí mi viene
alle mani alcuna giovinetta
lascio star dall'un de' lati l'amore
il quale io porto a mia moglie e prendo
di questa qua quel piacere ch'io posso „
L'altro rispose : “ E io fo il simigliante
a fare a far sia,
quale asin dà in parete tal riceve

e in fine Ambrogiuolo conclude

“ abbi questo per certo :
che colei sola è casta
la quale o non fu mai da alcun pregata
o se pregò non fu esaudita „ (II 9, 5-6 e 20).

A un'analogia sottolineatura leggera e maliziosa, da opera buffa quasi, mirano i particolari illuminanti che in scene tutte tese e sospese sul grottesco o sull'equivoco, affiorano su cadenze versificate : come quando Buffalmacco, dopo aver sbalordito e incantato Maestro Simone colla meravigliosa girandola del suo linguaggio immaginosamente allusivo e a doppi sensi, gli promette di recarlo alla Contessa di Civillari (cioè, fuor di metafora, in un cessino), e conclude il quadro delle gioie amorose che attendono il povero medico esclamando enfaticamente

A così gran dama adunque,
— lasciata star quella da Cacavincigli —
se 'l pensier non c'inganna,
vi metteremo nelle dolci braccia (VII 9, 77);

o come quando quel capolavoro d'umorismo, che è la scena di messer Lizio che chiama la moglie ad osservar la Caterina che ha preso l'usignolo,¹ e quella fusione leggera e sfumata di comica ironia verso se stesso e la figliuola, si levano da una musica segreta,

¹ B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1946, pp. 81 ss.

fatta di cadenze lievissime e culminanti negli endecasillabi centrali, tutti modulati sul cantante termine equivoco :

[lasciami] vedere come l'usignolo ha fatto
 questa notte dormir la Caterina !

 Mentre queste parole si dicevano
 la Caterina lasciò l'usignolo (V 5, 31 e 43).

Come in questa equilibratissima scena i ritmi della prosa versificata alleggeriscono e fanno sfumare in un disegno fresco e giovanile anche i gesti e le immagini per se stesse ardite e quasi oscene, così nelle variazioni più intense e diverse del narrare estremamente iridato del Boccaccio intervengono e giocano spesso come un raffinato e delicato commento musicale che ingentilisce o impreziosisce armonicamente motivi e note sentimentali.¹

Naturalmente a questa sottile seduzione musicale ubbidisce con una rispondenza tutta particolare la "cornice" : la felice visualizzazione di quelle ideali, aristocratiche condizioni di vita che sono l'atmosfera più consona allo svolgersi del prezioso disegno del *Decameron*. Nell'elegante euritmia di quei gesti e di quelle azioni, che paiono regolate da un suono dolcissimo di musiche e svolte a passo di danza, le mosse cadenzate e fascinosi della prosa sembrano tendere a comporsi nella conclusa e limpida armonia degli endecasillabi, che fioriscono meravigliosamente tutte quelle pagine. Sono alle volte le misurate dichiarazioni dei reggitori delle giornate, sapienti umanamente e regalmente composte, come quelle di Pampinea alla conclusione della I giornata :

. acciò che quel che la Reina nuova
 diliberrà esser per domattina
 opportuno si possa preparare,
 a questa ora giudico doversi
 le seguenti giornate cominciare.
 E perciò a riverenza di Colui
 a cui tutte le cose vivono (I concl. 2);

¹ Per esempi analoghi a tutti quelli riferiti in queste ultime pagine vedi anche p. es. III 1,20; V 6,38; VII 5,3; VIII 1,14; VIII 2,34; VIII 3,15; VIII 5,7; VIII 9,33 e 47 ecc.

Ma ondate musicali ancor più frequenti accarezzano e sfumano i sognanti paesaggi che fanno di sfondo all'aristocratica compagnia: dal lento passeggiare per la campagna al suono

di venti usignoli del canto forse
e altri uccelli,
per una vietta non troppo usata
ma piena di verdi erbette e di fiori,
li qual per lo sopravveggnente sole
tutti s' incominciavano ad aprire,
prese il cammino verso l'occidente (III intr., 2),

al molle indugiare in passatempi gentileschi

ma quivi dimoratisi chi a leggere
chi a giucare a scacchi e chi a tavole,
mentre gli altri dormirono, si diede (III intr., 15);

fino alla esemplare composizione, tutta appuntata su motivi di pura visibilità, delle figure umane elegantissime e del paesaggio tersissimo, nel quadro incantevole del bagno delle fanciulle nella Valle delle Belle Donne, carezzato dalla musica di versi vaghissimi:

[il piano] così era ritondo
come se a sesta fosse stato fatto
era di giro poco più che un mezzo
miglio, intorniato di sei montagnette
era questo laghetto non profondo
e senza avere in sè mistura alcuna
chiarissimo il suo fondo mostrava
un altro canaletto riceveva
per lo qual fuor del valloncello uscendo
alle parti più basse sen correva;

e al centro quell'immagine, che ha l'eleganza e la levità delle più felici intuizioni di Poussin:

il qual non altrimenti li lor corpi
candidi nascondeva che farebbe
una vermiglia rosa un sottil vetro (VI concl., 30)¹

¹ Altri esempi di momenti versificati nella cornice vedi p. es. a: III intr., 6; V intr., 1; VI concl., 15; ecc.

*
* *

La fascinosa e penetrante musica che si diffonde da queste ondate di versi a ingentilire e a impreziosire tutta una scena, ha i suoi centri di risonanze dolci e segrete nelle novelle varianti nel cerchio del mondo più vagheggiato dalla fantasia del Boccaccio: quello dell'aristocrazia dell'intelligenza, della sensibilità, della passione umana. Quando l'amore canta nelle sue note più alte ed estatiche, le parole si compongono naturalmente nei ritmi propri al linguaggio lirico; i paragoni illuminano le figure delle amate, alle volte con una grazia realistica e una freschezza immediata da poesia popolare:

trent'anni, fresca e bella e ritondetta
che pareva una mela casolana (III 4, 6),

ella era più melata che 'l confetto (III 8, 51);

o più spesso le ingemmano con luci di fiaba o di paradiso, che sembrano riflesse dalle prestigiose ottave dei cantari:

venne crescendo e in anni e in persona
e in bellezza e in tanta grazia
ch'era a veder maravigliosa cosa (II 8, 37)

ma parendogli oltre modo più bella
dubitava non fosse alcuna Dea (V 1, 10)

nelli lor visi
più tosto agnol parevan ch'altra cosa,
tanto gli avevan dilicati e belli (X 6, 11)

quanto se stata fosse in Paradiso (X 7, 34).¹

Basta alle volte una cadenza appena sottolineata a far circolare un'aria fresca e gentilissima in una scena d'amore: come la fuga precipitosa e paurosa di Pietro e dell'Agnolella si risolve nella dolcezza di due scanditi endecasillabi:

del loro amore andando ragionando
alcuna volta l'un l'altro basciava (V 3, 9);

¹ Per questo linguaggio e queste espressioni popolarresche o proprie dei *cantari*, cui accenno in queste pagine, mi sia lecito rimandare ancora al mio *Il cantare trecentesco* cit., pp. 36 ss.

come l'avventura amorosa di Marato è soffusa, fin dal principio, di indulgenza e pietà per l'ardore giovanile, coronato dalla morte, che si levano da quella presentazione così vaga e che anch'essa fa pensare ai cantari:

un fratello d'età di venticinque
anni, bello e fresco come una rosa (II 7, 32).

La più aristocratica e alta tradizione fissata dalla nostra lirica – una tradizione cui il Boccaccio era particolarmente devoto – rivive pienamente non solo nel suo linguaggio cortese, ma nelle sue stesse cadenze più “care”, per fissare i momenti capitali e prammatici di ogni storia d'amore.

Vi sono sognanti, dolcissimi innamoramenti per fama, come quello del principe normanno per la bellissima figlia del Re di Tunisi:

fama della bellezza parimente
e del valor di lei
non senza gran diletto nè invano
gli orecchi del Gerbino aveva tocchi (IV 4, 7);

vi sono silenziosi e segreti vagheggiamenti senza speranza, come quello del palafreniere per la quasi mitica regina Teodolinda:

E quantunque senza alcuna speranza
vivesse di dover mai a lei piacere,
pur seco si gloriava
che in alta parte avesse allogati
i suoi pensieri,
come colui
che tutto ardeva in amoroso foco (III 2, 7),

vi sono omaggi segreti, come quello del re di Francia alla bellissima e saggia marchesa del Monferrato:

maravigliò e commendolla forte,
tanto nel suo disio più accendendosi
quanto da più trovava esser la donna (I 5, 11).

Ma il momento più attentamente modulato e cadenzato, è quello centrale nelle storie d'amore, quello che più aveva insistito nella lirica nostra e d'oltralpe: cioè la richiesta d'amore, l'invocazione di pietà.

Che se di là come di qua si ama
 in perpetuo v'amerò
 che niuna cosa avete
 qual che ella si sia, o cara o vile,
 che tanto vostra possiate tenere
 e così in ogni atto farne conto
 come di me, da quanto che io mi sia,
 e il simigliante delle mie cose
 caro mio bene
 sola speranza dell'anima mia (III 5, 11).

Così il Zima, il cortese concittadino di Cino,¹ componendo l'alto tessuto del suo discorso amoroso quasi nella classica misura di una stanza di canzone, che porta all'acme l'empito stilnovistico della sua appassionata dichiarazione. È lo stesso abbandono, la stessa totale dipendenza dell'amato dalla sua donna palpita ~ ma con un tremore più gentile e smagato ~ nelle parole del più silenzioso ed eroico amante del *Decameron*, del cavaliere della nuova nobiltà umana: cioè di Federigo degli Alberighi, che di fronte all'improvvisa apparizione di Monna Vanna in casa sua, dopo i tanti anni di ritrosia e di rifiuti, non sa che mormorare tre endecasillabi che sembrano tratti dalla più folgorata lirica d'amore guinizelliana o cavalcantiana:

che se io mai alcuna cosa valsi,
 per lo vostro valore e per l'amore
 che portato v'ho avvenne e per certo (V 9, 21).²

L'alta ispirazione di queste cadenze cortesi sembra si allarghi a note gravi e risonanti, in certe pieghe particolarmente solenni o drammatiche dello svolgersi multiforme del *Decameron*. È certo, in parte, la tradizione più robusta e più elaborata della prosa rimata, di questo stile particolarmente "motivus ad pietatem", (per ripetere la definizione del Garlandia) che interviene in questi casi nella creazione stilistica; ma è soprattutto la eccezionale ispirazione tragica ed eroica del Boccaccio che altamente anima e approfondisce il commento musicale a certe grandiose pagine del *Decameron*.

¹ Echì stilnovistici, e particolarmente da Cino da Pistoia, non sono rari proprio nella lirica e nella poesia amorosa del B.: cfr. G. BOCCACCIO, *Rime* ecc. a cura di V. Branca, Bari, 1938, pp. 326 ss. (note); *Amorosa Visione*, ed. critica cit., all'indice (*Stil Novo*); *Filostrato*, V 62-63; e anche G. R. SILBER, *The influence of Dante and Petrarch on certain of B. 's lyrics*, Menasha Wisconsin, 1940.

² Per altri esempi s'mili cfr. II 6, 52; II 7, 42 e 48; III 2, 8; III 9, 15 e 20-21; VII 5, 3; IX 5, 58; X 7, 38 ecc.

Sono alle volte dichiarazioni proprio riguardanti la materia più appassionante e più trattata, l'amore, quelle che ricevono una solenne e direi martellata sanzione dal ritmo poetico : come alle soglie della tragedia di Gianni e Restituta il Boccaccio lancia l'appassionata affermazione

quello diletto presero oltre al quale
niun maggior ne puote Amor prestare (V 6, 19),

o stabilisce una sdegnosa netta opposizione tra le eroine del suo alto mondo ideale e le ingorde e impudiche figure dei bassifondi della sua commedia umana :

affermo colei esser degna del fuoco
la quale a ciò per prezzo si conduce :
dove chi per amore, conoscendo
le sue forze grandissime, perviene
merita perdono (VIII 1, 4).

Una simile sdegnosità, risonante di una crudeltà grandiosa e quasi disumana, sembra irrigidire in versi spaventosamente isolati le dichiarazioni di certi grandi dal cuore di pietra : quasi sentenze capitali che piombano sul capo di gentilissime figure di donne trepide e innamorate :

e ove tu non vogli così fare
raccomanda a Dio l'anima tua.

Beltramo di Rossiglione, alle imploranti suppliche di Giletta, alle preghiere dei suoi messi, risponde duro e beffardo, sferzando nelle condizioni impossibili il suo sdegno bestiale contro la sposa appassionata :

Alli quali esso durissimo disse...
" Tornerò allora ad essere con lei
che ella quest'anello avrà in dito
e in braccio figliuol di me acquistato „ (III 9, 30).

Tragicamente bestiale risuona anche la volontà d'un più famoso imitatore di Beltramo, cioè di Gualtieri, mentre fa strappare la figlia alla madre ; parole ampliate nel suono terrificante di quell'endecasillabo di chiusura :

che le bestie e gli uccelli la divorino (X 10, 2).

E tutte quelle, che il Boccaccio definisce, proprio in versi danteschi,

le miserie degli infelici amori
ch' hanno già contristati gli occhi e 'l petto (IV 10, 3),

cioè le grandi novelle di amore e morte su cui è intessuta in massima parte la quarta giornata, sono modulate su queste cadenze ora gravi e meste, ora dure e spietate. Basti pensare alla macabra ed eroica leggenda provenzale del cuore mangiato; dove la prima scena di tradimento e di sangue si conclude con tre pesanti e fatali settenari che si allargano nell'endecasillabo finale stridente di ribrezzo:

il Rossiglion smontato
con un coltello il petto
del Guardastagno apri;
e con le propie mani il cuor gli trasse (IV 9, 13);

e la seconda scena è tutta centrata sul disperato gesto dell'a donna, sonante di un'affermazione grandiosa:

Ma unque a Dio non piaccia
che sopra a così nobile vivanda
... altra vivanda vada (IV 9, 23).¹

O risentire la misuratissima sinfonia del dolore sconfinato e della passione immortale di Ghismonda, orchestrata dal Boccaccio sulle note più alte e dolenti, composte in continui ritmi poetici; che si concludono nell'ultima immagine, squallida e grandiosa, di Ghismonda ~ nuova Didone ~ morente fra il sommesso coro delle ancelle piangenti, cui rivolge l'estremo saluto:

al suo fine esser venuta sentendosi,
stringendosi al petto il morto cuore
" Rimanete con Dio, ché io mi parto „
velati gli occhi e ogni senso perduto (IV 1, 61).

Qui, come in tutte le parole e gli atti di Ghismonda, lo spiegato andamento lirico della prosa non è che il riflesso della tensione eroica dell'anima della protagonista; e l'estrema fermezza di quello spirito come rende misuratissimi e composti i gesti, così tende e

¹ Altre solenni dichiarazioni versificate vedi p. es. a II 7, 86; IV 2, 27 e 36; V 6, 38; VII 5, 3; VIII 9, 112; X 4, 2 ecc.

modula all'estremo le parole. La morte dell'amato dà uno slancio spirituale nuovissimo alla voce dell'amante; ella parla già come al di là dei limiti del tempo, e sembra già fare aleggiare l'eterno nel grandioso crescendo degli slanci e dei sospiri profondamente ritmati:

Ahi dolcissimo albergo
di tutti i miei piaceri!
venuto sei alla fine alla quale
ciascun corre, lasciate hai le miserie
del mondo e le fatiche
Io son certa che ella (*l'anima di Tancredi*) è ancor qui centro
e riguarda i luoghi de' suoi diletti
O molto amato cuore, ogni mio ufficio
verso di te è fornito, nè più altro
mi resta a fare, se non di venire
con la mia anima a fare alla tua
compagnia (IV 1, 57).

In questi versi il sentimento dell'eternità dell'anima e l'espressione della fede si levano, come scrive il Momigliano, spontanei e lirici, quasi irradiazione di quell'amore senza confini; e la passione sopra tutto carnale di questa novella ottiene la sua consacrazione più alta, e la tragedia boccaccesca confina con le più spirituali tragedie d'amore e di morte. Così in questo clima di compostezza interiore e lirica, più spontaneamente e altamente che altrove, la prosa si compone nel solenne, corale ordine dei versi: conserva nei suoi stessi ritmi l'eco di una tensione insieme solenne ed eroica, che fa di queste pagine uno degli esempi più alti di tragica passionalità.

Già lo avvertiva il Bembo, quando nelle sue *Prose*, esaltando questo passo come esempio di prosa perfetta, notava che in questi periodi il Boccaccio "volle versar dolcezza... e prese.... voci che nelle penultime loro sillabe gli accenti avesser per la gran parte, e quelle ordinò nella maniera che più giovar potesse a trarne quello effetto che ad esso metteva bene che traesse".¹ Ma proprio al Bembo, che sottopose la prosa del *Decameron* all'analisi stilistica più sottile e insistita, sfuggì la segreta architettura versificata che siamo andati solo sommariamente indicando in questa e in alcune altre pagine del *Decameron*; perchè egli, come quasi tutti i critici posteriori, era assorto e quasi folgorato dall'attenzione ai modelli aurei latini e

¹ P. BEMBO, *Prose della volgar lingua* a cura di C. Dionisotti. Torino, 1926, p. 63.

dalla ricerca di un assoluto ciceronanesimo. Se qualche verso sembrava affiorare e quasi galleggiare nella prosa numerosa del *Decameron* serviva ~ insegna per tutti il Salviati¹ ~ a fare dell'ironia e non a penetrare lo splendido segreto della prosa-poesia. La cultura del nostro Rinascimento e delle età seguenti ne aveva con dispregio gettato via la chiave preziosa, insieme a quelle di tanti altri ignorati tesori di quell'età, bollata, fino nel nome, come un deserto di barbara oscurità fra i limpidi splendori del Classicismo e del Classicismo risorto. Anche di fronte a questo ammiratissimo aspetto del *Decameron*, allo studiatissimo tessuto stilistico della prosa boccaccesca, il Rinascimento si arrestava a un'ammirazione in gran parte esteriore, fissa a ideali imitativi, attenta soprattutto a interessi linguistici o meglio grammaticali: voleva misurare e adattare alle sue idee e alle sue forme il capolavoro dell'autunno del nostro Medioevo, la commedia umana di quel nostro periodo eroico, come giudicava e sofisticava la Commedia divina di quella stessa splendida età.

Ma tre secoli più tardi, il nostro maggior poeta classico e protoromantico insieme, leggendo il *Decameron*, chiosava al margine di quelle alte pagine: " Pare che il Boccaccio verseggiasse qua e là il suo discorso..... N.uno che io sappia notò che il Boccaccio per aiutarsi anche della prosodia de' latini andò traducendo assai versi; e mentre la lor armonia gli sonava intorno all'orecchio, inserivali nel suo libro „.² Una nota questa, rimasta segreta e senza eco fino ad oggi: un'intuizione illuminante, come tante altre di quel nostro primo critico e lettore di poesia, che è il Foscolo, da cui mi è caro prendere ispirazione, anzi trarre gli auspici, non solo per gli sviluppi di questa ricerca, ma anche per l'insegnamento di quella disciplina che gli fu cara e che egli stesso volle professare in uno dei nostri Atenei, come suscitatrice di impegno insieme estetico, morale, civile.

VITTORE BRANCA

¹ L. SALVIATI, *Degli avvertimenti della lingua sopra il Decameron*, Napoli, 1712, p. 111.

² U. FOSCOLO, *Opere edite ed inedite*, Firenze, 1931³ III, p. 52.

GEORG TRAKLS „HELIAN“

EINE DEUTUNG

In einem Brief an seinen Freund Erhard Buschbeck sagt Trakl vom „Helian“, er sei ihm das teuerste und schmerzlichste, was er je geschrieben habe. Der Dichter ist so weit: er ist zur Reife gelangt und erfasst in schmerzlicher Erkenntnis seinen Schicksalsweg, den Weg, den ein Mensch einzuschlagen hat, wenn er seinem leid-erfüllten Dasein einen Sinn geben will.

In frühen Aussagen gibt uns der Dichter Bilder von einer erschütternden Leid- und Schuldgeprägtheit, denn er hat das menschliche Leben, angefangen von dem Augenblick der Geburt, als Verhaftetsein an Elend, Not und Schmerz erkannt, an Untergang, Verwesung, woran ihn alles Irdische erinnert, das lebend sich verbraucht und schliesslich entgleiten muss in den Tod. Immer geht es Trakl um das Problem des Todes; er ist, wie Nadler sagt, „der verliebteste Liebhaber des Todes.“ Seine frühen Bilder spiegeln eine geradezu tierische Angst wider, sind oft so grauenvoll und düster in der Klage, so gänzlich hoffnungslos, dass man das Gefühl hat, er sei hart an der Stelle, von der aus man ins Nichts abstürzt.

Aus dieser existentiellen Not heraus muss es aber ein Entrinnen geben, der Mensch hat doch eine Seele, die auf eine höhere Seinsmöglichkeit hinweist. Nun aber wird die Qual nur noch grösser, da diese Erkenntnis ihm den ganzen Kontrast zwischen dem wirklichen und dem möglichen Sein vor Augen führt und er sich von seiner düsteren Melancholie nur dadurch befreien kann, dass er alles Leid der Welt auf sich nimmt in einem geradezu grenzenlosen Mitleiden. Unter dieser Last erscheint dem Dichter in einer Traumvision sein Knabe Elis, eine Gestalt aus dem Elysium, in aller Harmonie des paradiesischen Zustandes, aber nur vorübergehend; denn diese Sehnsucht nach einem Paradies auf Erden ist nur ein Augenblick der Schwäche, ein letztes Sich-Anklammern-Wollen an eine Möglichkeit irdisch-beseligter Seinsweise, bevor der entscheidende Schritt getan wird, hinaus ins Ueberirdische.

Das ist die geistige Situation, in der wir dem Helian begegnen: der Mensch ist nach dem Bilde Gottes geschaffen, sein Sein wird also im Leben des Geistes erreicht und vollendet. So drückt die Bezeichnung „Helian“ aus, dass dieser geistige Mensch, der „Helian“ Trakls, sein Vorbild im Heliand, das ist dem Heiland, hat.

Im Jahre 1915, einem Jahr nach dem Tode Trakls, schreibt Rilke an Ludwig von Ficker, den treuesten Freund des Dichters: „Jedes Anheben und Hingehen in diesem schönen Gedicht (Helian) ist von einer unsäglichen Süßigkeit, ganz ergreifend ward es mir durch seine inneren Abstände, es ist gleichsam auf seine Pausen aufgebaut, ein paar Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose: so stehen die Zeilen da. Wie Zäune in einem flachen Land, über die hin das Eingezäunte fortwährend zu einer unbesitzbaren grossen Ebene zusammenschlägt.

Wann ist Helian geschrieben? Vielleicht haben Sie irgendwo ein paar Daten und Erinnerungen über den Dichter zusammengestellt?; sollten Sie derartiges an die Öffentlichkeit geben, so bitte ich um einen Hinweis, wo es zu lesen ist. Trakls Gestalt gehört zu den linoshaft mythischen; instinktiv fass ich sie in den fünf Erscheinungen des Helian. Greifbarer hat sie wohl nicht zu sein, war sie es wohl nicht aus ihm selbst. Trotzdem erwünscht ich mir für manche Zeile einen Hinweis auf ihn, nicht um ‚wörtlich zu verstehn‘, sondern nur, um im Instinkt da und dort bestärkt zu sein.“

Ist es uns erlaubt, dieses Gedicht Trakls mehr als nur erfüllen zu wollen? – Wolfgang Schneditz meint in seiner kurzen Biographie des Dichters: „Doch soll man auch nicht hineingeheimnissen in sein Gedicht, das an und für sich geheimnisvoll genug ist und dessen traumhaft-visionärer Gehalt oft ins vollkommen Unverständliche geht. Man muss den Mut besitzen, das zu bekennen, und sich nicht in Deutungen verlieren, die nichts erhellen, sondern nur verschleiern und verdüstern, was an sich schon schleierhaft und düster genug ist.“ Er ist zu dieser Ansicht offenbar durch Rilke gekommen, der die Gestalt des Dichters im „Helian“ nur instinktiv fassen zu können glaubte. Schneditz meint weiter, dass auch Rilke eine Deutung nicht wage, die keinem Ehrlichen bei dieser Transparenzlosigkeit der Vorstellung wirklich möglich werde.

Nun hat das aber Rilke, wie wir wissen, 1915 geschrieben, doch damals auch Ludwig von Ficker gebeten, ihm Hinweise auf das Leben des Dichters zu verschaffen. Solche besitzen wir heute, da wir reicheren Einblick in sein Leben haben.¹ Im gleichen Buch,²

¹ „Erinnerung an Georg Trakl“, Brennerverlag, Innsbruck 1926.

² Nachlass und Biographie, Otto Müller Verlag, Salzburg 1949.

in dem Schneditz das sagt, finden wir eine Studie von Eduard Lachmann über „Trakl und Hölderlin.“ Und zwar eine Deutung. Schneditz sagt hierzu ausdrücklich, dass sie in keinem Zusammenhang mit seiner Herausgeberarbeit stehe. Das sind Gegenpole.

Bei Trakl ist eines auszuschalten: dass seine Lyrik Gedankenlyrik ist. Die dichterischen Bilder sind in ihrer ursprünglichen, sinnenahen Wirklichkeit aufzufassen und von ihnen wieder strahlt jene tiefe symbolische Kraft aus, die in höhere geistige und geistliche Bereiche geht.

Trakl ist sehr empfänglich für jede Stimmung in der Natur. Man muss wissen, was die Natur in einer bestimmten Stimmung in der Seele eines Menschen auslösen kann, man muss aufgehen in dieser Naturstimmung und dann in sich hineinhören. Seine Seele spricht zu uns in der Stimme der Landschaft, aber auch in den fahlen Bildern seiner Traumvisionen, die ihm das Unsagbare sagbar machen, die einzudringen suchen in das Geheimnis der Transzendenz.

Lachmann sagt,¹ dass jeder der fünf Abschnitte des „Helian“ mit einer Art Geleitwort beginne für die in ihm beschlossenen Bilder. Mehr noch: Was sehen die Augen dieses Helian, was spiegelt sich in ihrem Ausdruck? Im ersten Abschnitt das kindhafte Staunen des einfachen Menschen. Sie sind rund. Später steht in ihnen das Wissen um „das Schweigen des verwüsteten Gartens“ geschrieben, um das verlorene Paradies. Sie sind leiderfüllt, purpurn, aber doch haben sie noch etwas von dem Staunen, weil sie noch nicht alles gesehen haben. Das kommt erst, wenn sich in ihnen „das Gold seiner Sterne“ zeigt, die Erfahrung, dass das Heil im Jenseits zu erwarten ist. Aber dennoch bricht aus ihnen im gleichen Abschnitt eine Flut von Tränen, von heilsamen Tränen aber. Und sie weinen auch später, angesichts des Windes der Barmherzigkeit Gottes. Schliesslich sieht er sich an der Schwelle des Todes und da ist über alles ein rosiges Licht gebreitet, weil er rein dasteht. Und doch wieder der Zweifel, der beim Anblick der zerbrochenen Augen der Verstorbenen in ihm aufkommt, die, wie Lachmann sagt, die Mündungen des Weltgrauens sind. Darüber versinkt er in „sanfte Umnachtung“, bis Gott ihm blaue Augen schenkt, wie jenem Knaben, der ihn früher schon aus dem Jenseits anblickt.

Was ist es, das die Augen einem solchen Wandel im Ausdruck unterwirft? Was haben sie gesehen? Das steht im Gedicht in den lebendigen Bildern, die zu erfassen der Erlebnissfähigkeit des Einzelnen

¹ Ebenda, p. 188

anheimgestellt sein mag, wie es in nachfolgender Deutung geschehen ist.

In welcher Situation begegnen wir dem Menschen Helian? Er geht in der Sonne, in Gedanken versunken. Es ist eine glückliche, sonnige Stunde in der sommerlichen Natur. Nichts stört diese Ruhe, „leise klingen die Schritte in Gras“, als ob Elis durch den Hain ginge, die Gestalt aus dem Paradiese. Es ist die Stunde, in der auch Pan schläft.¹ Deshalb ist sie ruhig, denn der wilde Gott, dem Menschen so vertraut, wird erwachen.

Am Abend ist er auch schon da und der Mensch braucht ihn, denn die einsamen, schönen Stunden des Geistes dauern nicht lange, er betrinkt sich und siehe: das Leben ist schön, es erklingt eine „sanfte Sonate, frohes Lachen“ und er tritt hinaus, in dieser Stimmung, in „die Stille der Nacht“, geht an Hirten vorbei, über sich die weissen Sterne. Hirten und Sterne, Elemente einer dauernden, glücklichen Existenz. Wann war das? Als alles noch richtig war in einem solchen einfachen Leben: auf den Sommer folgt der Herbst, auch beim Menschen, und vergoldet, verklärt, sodass die Leidenschaften wie das Wachsende, Sprengende, Reifende in der Natur, schwinden und besänftigt werden.

Da ziehen Vögel fort. Abschied; es geht in unbekannte Weiten. Der einfache, unwissende Mensch fragt nicht viel, er sieht ihnen nur mit grossen, runden Augen nach, wie Kinder es tun, in denen der Ausdruck des Staunens liegt. Wohin geht es? In den Winter. Das Wasser friert zu Eis, die Kälte des Todes steht in den Graburnen, „In kahlen Zweigen feiert der Himmel.“ Wie der Bauer mit dem guten Gewissen auf die getane Arbeit blickt, am Feierabend des Jahres, wenn die Ernte eingebracht ist, die Früchte in sonniger Kammer reifen, so hat ein tätiges Leben sein Ende gefunden und harrt ruhig dem Jüngsten Gerichte entgegen. Der Tod ist etwas Ernstes, aber Unabänderliches, und für den Menschen aus diesem harmonischen Seinsbereich kann die Seele freudig auf die Erde niederblicken.

Der Uebergang zum zweiten Abschnitt scheint ganz unvermittelt: von einem reinen, gerechten Bild treten wir in das gewaltige „Schwei-

¹ Wir erinnern uns an das Gedicht (Musik im Mirabell), in dem „bedächtig stille Menschen gehn Am Abend durch den alten Garten.“ Dort im Garten von Mirabell bei Salzburg mag es gewesen sein, wo der Dichter an einem Sommertag ging, in einer stillen Stunde des Geistes, einsam, an den grauen Marmorfiguren vorbei. Dort steht auch die Gestalt eines Fauns, des Sohnes des alten Griechen-gottes; er hat tote Augen, in dieser Stunde auch im übertragenen Sinn.

gen des verwüsteten Gartens, Da der junge Novize die Stirne mit braunem Laub bekränzt.“

Trakl hat einmal gesagt: „Nur dem, der das Glück verachtet, wird Erkenntnis.“¹ Er geht nach dem Leiden, der Erkenntnis halber und eines höheren Glücks. Das ist der Werdegang des geistigen Menschen, der heraustritt aus dem paradiesischen Seinsbereich einfacher Naturen. Der Dichter hat dieser ihrer Einfachheit wegen die grösste Liebe gehabt zu Kindern und der Erde eng verbundenen Menschen, den Hirten vor allem, und den Bauern. Für sie ist die Welt noch im Mass, noch nicht aus den Fugen geraten, sie ist „gerecht.“ „Im gleichen Masse“, sagt Schopenhauer,² „wie die Erkenntnis zur Deutlichkeit gelangt, wächst auch die Qual, welche folglich ihren höchsten Grad im Menschen erreicht und dort wieder umso mehr, je intelligenter der Mensch ist: der, in welchem der Genius lebt, leidet am meisten.“

Der Entschluss des Menschen, zur letzten Erkenntnis des Guten und des Bösen zu gelangen, er ist es, der das gewaltige Schweigen im Garten Eden verursacht, welches auf den Sündenfall folgt. In dieses Bild von harter, alttestamentarischer Leuchtkraft tritt aber an die Stelle Adams der junge Mönch, eine hoffnungsfrohere Gestalt, weil Christus schon dagewesen ist. Seine Abkehr von der Welt ist Sühne, vollzogen in klarer Erkenntnis des schuldig verlorenen Paradieses, aber auch der Möglichkeit, es wiederzugewinnen, wie von Christus verheissen wurde. Noch ist für den Novizen das Gold des Göttlichen so weit entfernt, dass es seine Seele mit eisiger Kälte durchflutet; der Weg zur seligmachenden, göttlichen Wahrheit ist hart, voll eisiger Bitternis. Er aber betet, und bei jedem Gang in die Kirche taucht er seine Finger in das „Alter bläulicher Wasser“ des Weihbrunnkessels, um sich zu reinigen und den Sinn hinzulenken zur klaren Erkenntnis des Daseins; oder er berührt in seiner Reinheit, ohne in Versuchung zu geraten, in der Nacht, die Wangen des andern Geschlechts, die für ihn, den jungen Mönch, der vom eisigen Odem Gottes durchweht ist, nicht rot sind, sondern weiss. In diesem Zustand der Reinheit und Gegensatzlosigkeit der Geschlechter ist er glücklich im Gemeinschaftsleben des Konvents und gerne geht er hin an den vielen freundlichen Zimmern im langen Gang

¹ „Gesang zur Nacht“, p. 8 des Bandes „Nachlass und Biographie.“

² A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, I, p. 365 (von P. Deussen herausgegebene Gesamtausgabe).

der Klausur, weil diese Stille so wohltuende Einsamkeit verrät, die einen noch wärmeren Zug erhält durch die Nähe der Natur. Wie freut sich der Mönch an dem rauschenden Ahorn im Klostergarten. Leise klingt auch hier wieder das Eden-Motiv an, es kommt aus der klösterlichen Harmonie, und vielleicht, sagt der Dichter, vielleicht singt auch noch die Drossel. In einem andern Gedicht Trakls,¹ das von der Schönheit der „Stille gelb und roter Blumen“ im Park spricht, heisst es, dass am Abend die Drossel verstummt. Dort ist diese paradiesische Stimmung vorbei, im Kloster ist sie aber vielleicht noch.

Dieser Mensch, der staunend dahingeht, weil seine Augen das Leid gesehen haben und auch die Verheissung, weil sie wissen und nicht mehr rund sind, sondern purpurn in ihrer Leiderfahrenheit, dieser Mensch ist schön und es kann noch so grosse Dunkelheit herrschen um ihn herum, er wird helles Licht ausstrahlen. Er lebt schon wesentlich in einem Bereich, der Christus folgt: „Ich bin das Licht der Welt.“ Das heisst, dass Welt gleichbedeutend ist mit Finsternis. Aber es kann nicht so sein, das wäre ein Paradies auf Erden, im klösterlichen Leben schon verwirklicht. Zu leicht wäre der Weg in die Seligkeit. Und es wird Abend. Abend ist Untergang bei Trakl, das Paradies verschwindet in der Nacht, wie auch der Knabe Elis² formuss. Und der Knecht Gottes, der Mönch, ist ein Fremdling auf der Erde.³ Er, der geistliche Mensch, dessen Seele so rein Gott zustreben will, muss ja fremd sein auf der Erde.

Es ist ein furchtbares Bild des Leidens, das sich hier entfaltet: dieser jenseits-gerichtete Mensch unterliegt der Novemberzerstörung, in welcher die Erde sich befindet: Sünde, Verfall brechen wie morsche Aeste über ihm zusammen und begraben ihn, er kann nicht heraus, sich nicht befreien, weil Mauern dastehn, die voll Aussatz sind. Er läuft an ihnen entlang und erinnert sich dabei des „heiligen Bruders“, wahrscheinlich Hölderlins,⁴ seines Mitbruders in der Erfahrung des Erdenleidens, der darüber in Wahnsinn verfallen ist, sanft dahindämmernd. Aber gerade daraus schöpft er wieder Kraft; dem Ende im Wahnsinn will er nicht ausgeliefert sein. So steht er da, allein, im Abendwind, und nimmt, in sein Schicksal ergeben,

¹ „Im Park“, p. 95 der Dichtungen.

² „An den Knaben Elis“, p. 97 der Dichtungen.

³ 119 Psalm, 19.

⁴ E. Lachmann, „Trakl und Hölderlin“, in: „Nachlass und Biographie.“

das Kreuz auf sich, als treuer Knecht seines Herrn, des Heilands.

Die tiefste Leiderfahrenheit des Dichters, aus dem Urgrund des Geschlechtes kommend, öffnet ihm in dieser Stunde die Augen. Er sieht, in welch erschütternden Untergang eine bis zur Blutschuld triebhafte Existenz führen kann. Er spricht davon auch in seiner Prosadichtung „Traum und Umnachtung“, wie auf dem Knaben der Fluch des entarteten Geschlechts lastet und auch, wenn er dort ausruft: „O des verfluchten Geschlechts. Wenn in befleckten Zimmern jegliches Schicksal vollendet ist, tritt der Tod in das Haus.“ Jetzt sieht er seinen Entschluss, den jenseitsgerichteten Weg eingeschlagen zu haben, diesen Entschluss, der aus dem Leid geboren wurde, wie einen goldenen Schicksalsstern über sich, denn alles ist versunken von der glänzenden Welt, von Salzburg zum Beispiel, der vermodernden Stadt eines dahingeschwundenen prächtigen Barocklebens, in der das Glockenspiel tönt, aber eigentlich nichts Lebendiges, Gerechtfertigtes mehr ist in dieser Zeit des Untergangs, in der die alten Häuser am Platz verfallen, der tote Soldat, der als Standbild tatsächlich irgendwo in Salzburg zu sehen ist, für sich zum Gebet ruft. So tritt der bereits von aller Welt abgekehrte Sohn, ein bleicher Engel, als „ein Schatten“, wie es in der Prosadichtung heisst,¹ aus einer andern Welt kommend, in das Haus seiner Väter. Es ist leer. Aus dieser Leere aber spricht das Chaos, in welches alles geraten war im Untergang. Und da kommen Verstorbene des „verfluchten Geschlechts“ von ihren „traurigen Pilgerschaften“ der Sünde wieder hervor. Aber wie sehen sie aus? Es „starrt von Kot und Schmutz ihr Haar“, von Unrat. Angesichts dieser apokalyptischen Vision bricht der Dichter in die Knie und betet zu Gott – wie feuriger Regen bricht der Schmerz auf ihn herab – und weint, wie es die Knechte Gottes in heiss gebeteten Psalmen taten, er weint in dieser dunklen Nacht des Greuels. Und die Gebete tragen Früchte: er sieht ein freundliches Bild vor sich, das leere Grab,² umgeben von Holunderstauden, das Grab des Heilands, der durch alle Pein gegangen und auferstanden war.

¹ „Traum und Umnachtung“, p. 162 der Dichtungen.

² „Oednis über einem geborstenen Grab“, sagt Lachmann an dieser entscheidenden Stelle und spricht von Untergang. Aber es sind doch die „kindlichen Früchte des Holunders“ da, der einfach glaubende Mensch, und das ist ein hoffnungsfroher Blick auf das Grab: Ja, es ist leer, der Herr ist auferstanden, ich sehe es, staune, und glaube es! Wie Kinder sehen, staunen und glauben. Ein Geschenk des inbrünstigen Gebetes ist dieser trostreiche Blick auf das leere Grab.

Aber dem fiebernden Dichter, der erschöpft ist von dieser Vision, erscheint die bis zum Eintritt des Winters, der Erfüllung des irdischen Schicksals, dahinfließende Zeit nicht mehr kalt. Sie vergeht leise, wie die Tage eines schönen Herbstes. Nicht Untergang ist das „Schweigen des Winters“, denn der Tod bedeutet für den Christen nicht Untergang, sondern Reife für den Eintritt ins ewige Leben. Es ist jenes Schweigen, welches aus der Sprachlosigkeit des tiefsten Geheimnisses kommt.

In Gedanken an dieses „erhabene Schicksal“ geht der Dichter seinen Weg der Nachahmung Christi durch das Tal Kidron, durch welches der Herr musste, als er zum Garten Gethsemane ging¹ und sich dem unabänderlichen, blauen, Willen seines Vaters fügte, weich wie die Zeder, die zum Sinnbild der Erlösungsbereitschaft wird. In diesem Zustand braucht sich der Mensch nicht zu fürchten, denn der Vater ist wie der gute Hirte, der seine Schafe auch aus der dunkelsten Nacht sicher heimführt. Stunden einer seligen Bereitschaft zu dem schweren Gang werden abgelöst durch furchtbare Qualen der klaren Erkenntnis des bevorstehenden Todes: wir befinden uns ganz in der Atmosphäre der Stunde am Oelberg, wo der Herr betete und flehte, mit lauten Rufen, unter Tränen,² wo er Blut schwitzte, sein Fleisch gleichsam auf glühendem Rost hinschmolz, als der Engel erschien und ihm den Kelch, das Zeichen des unerbittlichen, deshalb ehernen, Schmerzes reichte. „Nachts schrein im Schlaf sie unter Oelbaumzweigen“, sagt Trakl in einem andern Gedicht,³ als er den Beginn der grossen Kriegeleiden voraussah.

Wie lebt aber die Menschheit? Noch einmal zieht sie an uns vorüber: „Um Lehmhütten rankt purpurner Wein“ – die Armen, die in niedrigen Hütten wohnen, sind eingesponnen in das Leid ihrer Existenz, aus den Bündeln des Kornes spricht, tönt, ihr, wie die Arbeit der Bienen hartes, unentwegtes Mühen. Ein anderer Wein, ein anderes Brot als im paradiesischen Bild des ersten Abschnittes: im Schweisse des Angesichtes ist es verdient. Das ist ihr Schicksal, er sieht es vorbeiziehn an sich, es kommt und geht, wie die Kraniche jahraus, jahrein wandern. Wein und Brot werden zu den höchsten Symbolen, in deren Zeichen der Mensch sich auf die erlösende Auferstehung vorbereitet.

¹ Johannes 18, 1.

² Hebräerbrief 5, 7.

³ „Menschheit“, p. 71 der Dichtungen.

Dann die Sündigen. Ihre ganze Schuldverstricktheit drückt sich aus in der Geschlossenheit des Spiegelbildes: schwarzes Wasser – Aussatz. Sie können sich gar nicht befreien, wenn ihre Blicke nicht ins Jenseits gerichtet sind, wenn sie nicht „die kotbefleckten Gewänder Weinend dem balsamischen Wind, der vom rosigen Hügel weht“, öffnen. Es ist immer noch Zeit für alle, sich Christus zuzuwenden, „den liebenden Hirten“ zu finden. Wie die büssende Magdalena begegnen sie dem Heiland und dem Frieden, der sich ausdrückt im sanften Gesang in den Hütten, wenn es Sonnabend ist, d. h., wenn die Zeit des Feierns kommt, nach einem Leben, durch das man sich durchtastet wie durch eine Nacht.

Es gibt aber auch Frühverstorbene,¹ die nach einer stilleren Kindheit als die der andern es ist, sterben, „seltsam verpuppt“ in „ein blaues Lächeln“, dessen Sinn nicht mehr in dieser Welt liegt. Wenn dieser aus der Kindheitserinnerung des Dichters stammende Knabe bläulich die Augen aufschlägt, aus dem Jenseits ihn anblickt, so ist dieses Wiedersehn traurig, weil das Schicksal dieses Frühvollendeten dem Dichter den langen, dornigen Weg seines eigenen Leidens nur noch deutlicher vor Augen führt, er ihm noch nicht folgen kann.

Wenn es aber so weit ist, wenn er Stufe für Stufe weitergegangen ist, in diesem zum Wahnsinn zusammengeballten Schmerz, „in schwarzen Zimmern“, im dunklen Unheil unseres Erdenraumes, als ein Duldender, dann steht er unter der offenen Tür des Todes, die ins Jenseits führt. „O die Flöte des Lichts; o die Flöte des Tods.“² In diesem Sinn ist für den geistlichen Menschen der Tod süß wie die sanften Klänge der Flöte des jenseitigen Lichts, und die Seele Helians, des Duldenden, steht in der Stunde ihres Hinganges vor dem Spiegel und siehe: „Schnee und Aussatz“, alle Kälte, aller Schmutz und alles Leid sind von ihm gesunken, ein rosiges, reines Bild strahlt ihm entgegen. Dann tritt der Tod ein.

„An den Wänden sind die Sterne erloschen und die weissen Gestalten des Lichts.“

In Evangelium³ heisst es: „... da legte sich auf das ganze Land eine Finsternis, die bis zur neunten Stunde dauerte, weil die Sonne sich verfinsterte.“ Um die neunte Stunde war es auch, da

¹ „An einen Frühverstorbenen“, p. 135 der Dichtungen.

² „Verwandlung des Bösen“, p. 130 der Dichtungen.

³ Lukas, 23, 44.

Jesus starb. Und siehe : „ Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber“, wie im Evangelium¹ steht : die Gräber öffneten sich und viele Leiber von entschlafenen Heiligen standen auf .“

Dem folgte Schweigen. Schweigen über Golgatha. Im Wind der leiderfüllten Nacht aber weht ein süßer Geruch von Weihrauch : das Beispiel, welches Helian seiner Zeit gegeben, wird Früchte tragen, genau so wie es weiter bei Matthäus² heisst : „ Sie kamen aus den Grabstätten hervor und gingen nach seiner Auferstehung in die heilige Stadt und erschienen vielen .“

Das alles sieht der Dichter vor sich. Aber dennoch ist der Tod für ihn „ so furchtbar, weil ein Sturz, dass alles was ihm vorangehen oder nachfolgen mag, geringfügig bleibt. Wir fallen in ein Unfassbar-Schwarzes“³ So unfassbar ist er, der Tod, dass der Dichter ausbricht in die Klage : „ O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern“ und in sanfter Umnachtung, in schweigendem Dulden, einsam, wie der Gang in den Tod auch allein angetreten werden muss von jedem, diesem Ende nachsinnt, auf die Gnade bauend, dass der barmherzige, stille Gott die blauen Lider über ihn senke.

In diesen Bildern rollt an uns das Schicksal Helians vorüber ; es sind Bilder, deren erster Eindruck auf den Leser sehr entmutigend wirkt, die ihn zwingen, das Buch aus der Hand zu legen, weil er geradezu von Schwindel erfasst wird ; er fühlt den Boden unter sich wanken, fühlt sich mitgerissen in einen grenzenlosen Taumel der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung. In welcher Welt befinde ich mich, was sehe ich ?, fragt er sich : Tod, Würmer, Aussatz, Verfall, Wahnsinn, Verwesung, bläuliches Licht, schwarze Zimmer, Gebein, verfallene Kreuze und schliesslich zerbrochene Augen in schwarzen Mündern. Darüber gerät der Leser aus dem Gleichgewicht und greift um sich, Halt suchend. Er findet ihn später, wenn er den Mut gehabt hat, durchzuhalten. Da beginnt dann auch rosiges Licht durchzuschimmern, sanfte Augen überstrahlen den Tod, Auferstandene gehen auf hohen Felsenpfaden und über allem steht Gott, der stille, ewige Gott.

Nietzsche, von dem Trakl ausging, sah Gott nicht mehr ; er suchte ihn wohl voll Verzweiflung, aber er hatte ihn selbst getötet

¹ Matthäus, 27, 52.

² Matthäus, 27, 53.

³ Ausspruch Trakls zu Th. Däubler. Erinnerungen an Georg Trakl. Innsbruck 1926, Brenner-Verlag.

und viele mit ihm und eine ganze Schichte von Philosophen nach ihm; und der Arbeiter in den Grosstädten war hineingezogen in den Wahn, die Rätsel der Welt mit Ernst Haeckel leicht verstanden und daher gelöst zu haben. Verzweiflung auf der einen Seite, wie bei Nietzsche, Strindberg, Van Gogh, bei Dichtern und Malern, bei schauenden Menschen, die zwischen Glauben und Wissen standen, „und vielfach darüber zu Grunde gingen; Grössenwahn und Ueberheblichkeit auf der anderen, bei den Arbeitermassen und dem satten Bürgertum, das nichts ahnend seinem Untergang entgegenstürzte.

Das war die religiöse Situation der Zeit, an diesem Zwiespalt hat der Dichter so gelitten. Wie beneidete er den Menschen des Mittelalters, der „in seiner Kammer . . . Gerechtes sann, In stummem Gebet um Gottes lebendiges Haupt rang“, ¹ wie liebte er alle einfachen, der Erde fest verbundenen Menschen, vor allem aber Kinder, bei denen doch der Erwachsene oft das Gefühl hat, dass sie etwas wissen, was er selbst nicht mehr weiss, ein tiefes Geheimnis, ein Wunder, in dem vielleicht die Lösung unseres ganzen Daseins liegt. Wissentlich konnte niemand Gott erfahren; das war ein Wahnsinn, der zum atheistischen Rationalismus der Neuzeit führte, aber glauben konnten die meisten nicht mehr. Konnte das Trakl? Er kämpfte darum und gelangte zur Hoffnung. Das ist die geistige Haltung des Menschen, der sich vom Positivismus zu befreien sucht und von dem jener „Helian“ Zeugnis gibt. Hoffen ist aber schon viel und birgt wohl einen Funken Glauben in sich. Dieser Funken ist das helle Licht der dichterischen Aussage Georg Trakls.

GOFFREDO STIX

¹ „Abendländisches Lied“, p. 139 der Dichtungen.

VETRO ROMANO CON SCENA DI CACCIA DA CHIARAMONTE GULFI *

Il pezzo più interessante e più bello fra quanti son venuti fuori dal territorio di Chiaramonte, è senza dubbio, il *fiasco globare vitreo* (alt. m. 0,175, circonfer. mass. m. 0,36) dal breve collo ad imbuto, riprodotto alla fig. 1.¹

Questo vetro, di colore verde-mare chiaro, *intatto*, fu trovato circa il 1890-91, in una fossa della necropoli scoperta in contrada Carbonaro e fu gelosamente custodito dal barone Corrado Melfi, presente allo scavo, finchè, nel 1920, Paolo Orsi - acquistata per tale pezzo l'intera collezione Melfi - non lo trasferì al Museo di Siracusa ove tuttora si trova.

Sul ventre, in giro, si sviluppa (fig. 2), leggermente incisa a smeriglio, una scena di caccia al cervo, con la rete, ed al cinghiale²; e sulle figure si stendeva, a dire del Fuehrer, uno strato colorato, in parte aranciato, in parte rosa, che oggi non si vede più e che già l'Orsi pensava fosse da attribuire ad "incrostazioni".

Non starò qui a ripetere la descrizione delle singole scene nella fascia figurata, dopo quella, precisa, dell'Orsi nelle pagine dedicate a questo vetro; tanto più che uno sguardo al magistrale disegno del Carta basta bene a supplirla.

Il problema a cui ho dedicato particolare attenzione è, invece, quello dell'inquadramento stilistico e della datazione del nostro pezzo che, dopo un attento esame degli elementi della figurazione e gli opportuni conseguenti raffronti, mi

* Per i ritrovati archeologici (da identificare con i resti dell'antica Acrillae) provenienti dalla zona a nord dell'attuale Chiaramonte Gulfi, nella Sicilia sud-orientale, v. A. DI VITA in A.S.S.O. IV Serie, - anno III (1950), p. 35 sgg.

¹ Si sono particolarmente occupati di questo vetro: C. MELFI, *Nota a proposito di un vaso di Acrilla*, in A. S. S. XVIII (1893), p. 338 sgg.; FUEHRER-SCHULTZE, in "Jahrbuch., Erganz. VII (1907), p. 197 sg., ove è detto, inesattamente, proveniente dalla contrada Pignolaro; P. ORSI, *Di un insegno vetro romano-tardo da Chiaramonte Gulfi*, in R. A. S. A. IV (1932-33), p. 61 sgg.; ivi ottime riproduzioni ed il disegno del Carta qui riportato a fig. 2. Per una completa bibliografia, v. C. MERCURELLI in R. A. C. XXI (1944), p. 84.

² L'Orsi ritiene che stia per avventarsi sul cacciatore impegnato contro il cinghiale, anche un orso visibile in secondo piano. Ma poiché esso non pare affatto in relazione col cacciatore, posto in un piano sottostante, né mi sembra probabile che possa essere stato usato solo come riempitivo, lo si potrebbe pensare rivolto contro un terzo cacciatore, qui soppresso per mancanza di spazio, ma presente nell'originale, probabilmente pittorico, cui ritengo sia da far risalire la nostra scena (per ciò v. oltre).

pare sia possibile riconnettere ad una tipica corrente d'arte della romanità.

Dirò subito che già l'Orsi - fornito della grande esperienza che da tutti gli si riconosce - aveva esattamente datato questo vetro, ponendolo, all'incirca, fra la fine del III ed il principio del IV secolo d. C.; ma nel suo lavoro non abbondano certo gli elementi per una tale datazione ed è solo appena accennata una esegesi stilistica della fascia figurata.

Scene di caccia costituiscono un soggetto molto rappresentato nell'antichità: già frequente nel V sec. a. C., prima che in Grecia, nell'arte greca microasiatica che riprende motivi orientali, la caccia al leone, al cinghiale ed a belve in genere, ricorre sempre più fra i soggetti preferiti dall'Ellenismo, e si ritrova specialmente frequente, alla fine di esso, nella magnifica ceramica aretina strettamente imparentata colla toreutica.¹ Le scene si ripetono in schemi ormai canonici fra cui, specialmente notevoli, il cacciatore appiedato, armato di grosso giavellotto, contro il cinghiale irsuto, ed il cavaliere, vibrante l'asta, che irrompe sul leone o altra fiera che gli sta di fronte.² Schemi fissi, con figure dalla impostazione e forme spesso classicheggianti, che ritornano di frequente, pur con sensibili varianti, in grandiosi sarcofagi, specie del II-III sec.,³ ed in mosaici,⁴ in vetri,⁵ in monete,⁶ in opere di toreutica,⁷ che arrivano fino alla più tarda romanità ed oltre.

Ora, queste stesse scene di caccia si ripetono su una ventina di sarcofagi che s'inquadrano, tutti, fra l'età di Gallieno e la metà del sec. IV,⁸ accompagnandosi però, *sempre*, alla " *venatio* ", con *rete*,⁹ che ha come selvaggina prediletta, i cervi. E la rete è quasi il "leit-motiv", di questo gruppo di sarcofagi perché compare su ognuno di essi e denuncia la loro dipendenza da un originale comune, forse un rilievo, meglio una pittura in voga, di cacciatori imperiali con seguito.¹⁰

¹ Per scene di caccia sulla ceramica aretina, prototipi e schemi, v. DRAGENDORFF-WATZINGER, *Arretinische Relief-Keramik* (Reutlingen 1948), p. 94 sg.

² Un accurato esame sull'origine e sullo "standardizzarsi" dei singoli motivi più comunemente ricorrenti in scene di caccia, dal V sec. a. C. ad età bizantina, e sulle varianti a volte osservabili in essi, in DORO LEVI, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton 1947), I, pp. 237/244.

³ Si ricordino, ad es., i ben noti sarcofagi di Ippolito ad Agrigento e al Laterano e quello di Meleagro ai Conservatori: C. ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, dritt. B. (Berlino 1904), n.ri 152, 167, 221, tvv. XLVII, LIV, LXXIV. Una raccolta dei vari motivi di caccia su sarcofagi, già in MATZ-DUHN, *Antike Bildwerke in Rom* (Berlino 1881), II, p. 277 sgg.

⁴ Cfr., p. es., LEVI, o. c., tvv. LVI b, LVII a, LXXVII, LXXVIII a, b, LXXXVI a, CLXX.

⁵ v. ad es. in A. KISA, *Das Glas im Altertum* (Lipsia 1908), I, fg. 136; II, fgg. 208, 208 a, 227, 263 ecc.

⁶ Cfr. H. MATTINGLY, *Coins of the Rom. Emp. in the Br. Mus.*, IV (1940), tv 93, 5 (aureo di Commodo).

⁷ Si vedano, ad es., i pezzi presentati da A. MINTO in "Critica d'Arte", I (1936), p. 127 sgg., tvv. 88/93.

⁸ Colui che ha messo in rilievo questo gruppo di sarcofagi, illustrandoli compiutamente, è il RODENWALDT, *Eine spätantike Kunströmung in Rom*, in "Röm. Mitt.", XXXVI/XXXVII (1921/22), p. 58 sgg. Gli esemplari più antichi sono riportati all'età di Gallieno da H. v. SCHÖNEBECK, in "Röm. Mitt.", LI (1936), p. 238 sgg., che distingue, nel gruppo esaminato dal Rodenwaldt, tre successive fasi.

⁹ Quanto sia antico questo tipo di caccia, lo dimostrano le famose coppe di Vaphiò: per essa v. DAREMBERG-SAGLIO, s. v.: *Venatio*, specie col. 690 sg.

¹⁰ Su ciò, v. RODENWALDT, l. c., p. 67 sg., ove è anche tentata la ricostruzione dell'originale. Che i prototipi in questo periodo - fine III/IV sec. - fossero diversi, mi pare basti a dimostrarlo il confronto fra le scene riprodotte sulla spalliera bronzea ad intarsio di Firenze (MINTO, l. c., fg. 88a sgg.) e quelle ripetute sul gruppo di sarcofagi qui ricordati e sul nostro vetro, che mostrano uno schema figurato d'insieme, assolutamente differente.

Però, se gli schemi sono per la massima parte quelli stessi che, abbiamo visto, provengono dall'arte classica, lo spirito con cui il soggetto è trattato si rivela assolutamente nuovo. Niente nudità o seminudità eroica, niente cacce irreali ad opera di mitici personaggi. Tutto palesa, in questi rilievi, un'osservazione minuta ed attenta della natura, uno spiccato interesse per i particolari, un tentativo di aderenza alla realtà, veramente notevole. Anche i tratti dei personaggi sono, se non proprio fisionomici, quelli di gente dell'epoca: l'acconciatura dei capelli e della barba, i vestiti, i finimenti dei cavalli, la caccia stessa, sono quali lo scalpello poteva osservare nella vita reale.

Ci troviamo, insomma, davanti ad una caratteristica manifestazione dell'arte popolare o popolareggiante — sempre viva in Roma, fin dai primi tempi dell'Impero, benché sovente, forse, oscurata dal classicismo e dagli influssi orientali — la quale si “rifà alla natura”, e ci appare ora più che mai efficiente in opere a cui resta estranea l'essenza dell'insegnamento classicista: di esso, infatti, sono stati assimilati soltanto gli schemi, ormai tradizionali, mentre la raffigurazione, e nel suo complesso e nei particolari, è sentita e trattata in maniera tutt'affatto differente.¹

Ora, tutti gli elementi, di composizione e di stile, che abbiamo detto tipici di questi sarcofagi (si veda quello del Museo Nuovo dei Conservatori a fig. 3, uno degli esemplari più belli ma di stile meno “popolare”, che gli altri, ed uno dei più tardi della serie)² si ritrovano sul nostro vetro. Le scene, data la limitata superficie da decorare, sono molto semplificate, ma risalta ugualmente la preoccupazione dell'artefice di curare la realtà fin nei minimi particolari: gli alberi di quercia (?) ed i cespugli per indicarci il luogo della caccia, ed ancora il vestito dei cacciatori e le loro “uose”, di cui si cerca rendere persino i legacci, la bardatura del cavallo, i suoi ornamenti sulla testa, e quei magri cani che inseguono la selvaggina in fuga o abbaiano al cinghiale senza allontanarsi però dalle gambe del padrone!

Beninteso la mediocrità dell'incisore e le notevoli difficoltà provenienti dal materiale su cui lavora, hanno dato luogo, oltre che all'impronta generale di rozzezza osservabile nell'esecuzione, ad ingenuità ed errori. Si notino, ad es., la non corretta visione prospettica della rete fissata all'albero mediante una lunga corda, la mal resa prospettiva di tre quarti del cavaliere, la sagoma inferiore della sua tunica, così fortemente prolungata, le costole dei cervi segnate a fasce, l'appendice triangolare che sporge sul davanti della corta camicia del pedone.

Se consideriamo, poi, il modo con cui sono rese le teste dei due cacciatori, potremo arrivare a datare il nostro pezzo con approssimazione ancora maggiore di quanto non ce lo consenta la sua appartenenza ad un ciclo di raffigurazioni già ben delimitate nel tempo. Infatti, tenendo conto del realismo che abbiamo visto ispirare tutta la figurazione, par lecito pensare che si sia *voluta*³ ritrarre

¹ Si noti che il numero maggiore di questi sarcofagi è da porre, per i raffronti con i rilievi costantiniani dell'arco di Costantino, intorno al 315, in un periodo, cioè, in cui, in altre manifestazioni della scultura, appare, invece, ancora operante la tradizione classicista. Cfr., per ciò, l'acuto profilo dell'attività artistica sotto Costantino, tracciato dal LEVI in “Annuario”, XXIV/XXVI, Roma 1950, pp. 274/281. Ivi sono pure ripresi in rapido esame i sarcofagi sopra ricordati.

² Questo sarcofago è da porsi, infatti, all'incirca, fra il 325 ed il 335, i confronti più stringenti, per tipi ed acconciature, in G. BOVINI, *I sarcofagi paleo-cristiani* (Città Vaticana 1949), p. 192 sgg., fgg. 208, 221, 222 ecc. Descrizione e bibl. precedente in D. MUSTILLI, *Il catalogo del Museo Mussolini* (Roma 1936), p. 159, tv. XCVIII, 373.

³ Si confronti presso altri vetri, a figurazione incisa, il rendimento della barba ed il diverso rendimento dei capelli: v. ad es. KISA, o. c., II, fgg. 256, 262, 263, 264, 265 ecc.

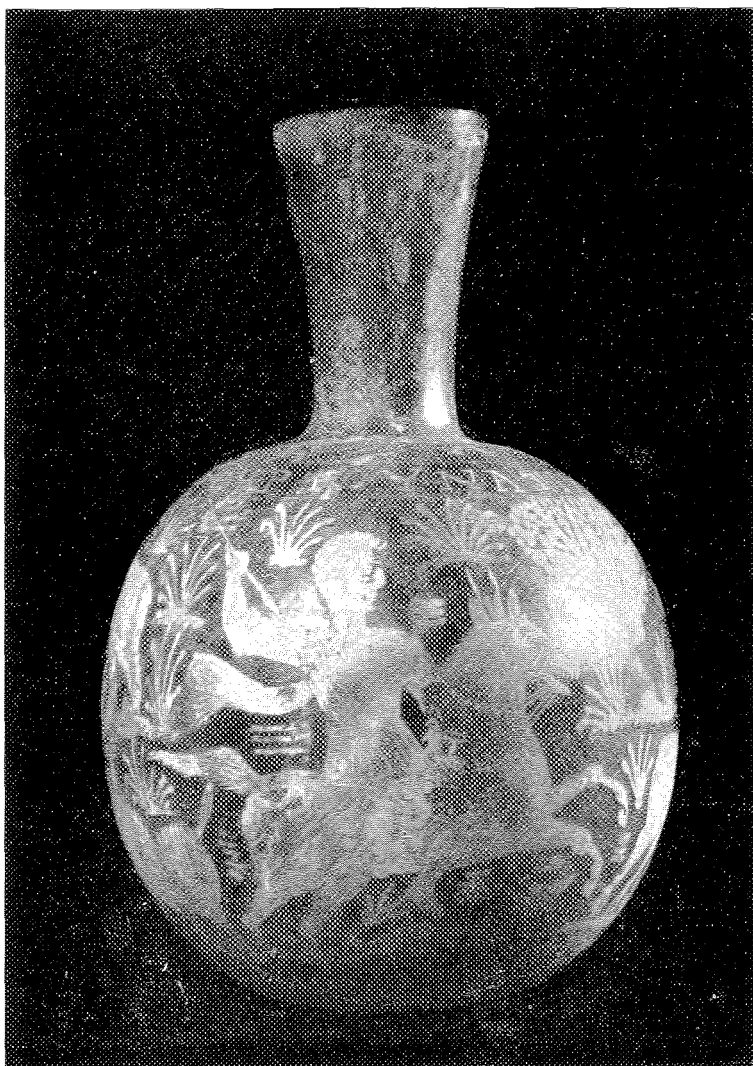


Fig. 1 - Siracusa, Museo Nazionale - Fiasco globale vitreo
da Chiamonte Gulfi.

Fig. 4



a



b



c



Fig. 2 - Vetro da Chiaramonte: sviluppo della fascia figurata.

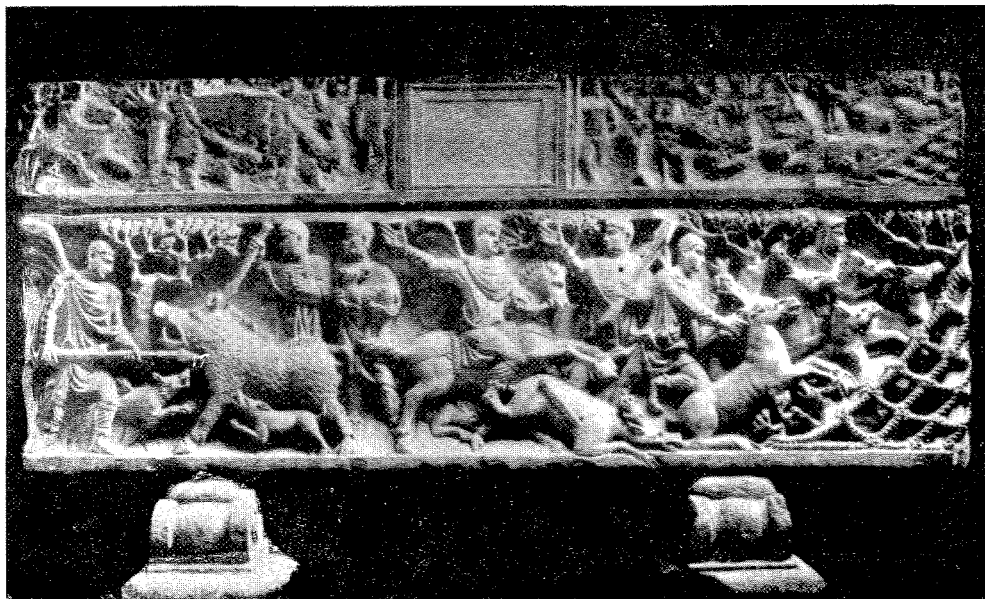


Fig. 3 - ROMA - Museo Nuovo Capitolino - Sarcofago con scena di caccia.

qui la tipica moda del periodo tetrarchico senza barba (o con barba cortissima) e con capelli a "spazzola", alti sulla fronte. I confronti coi ritratti e, specialmente, con le monete dell'epoca (fig. 4 a, b, c) mi paiono convincenti,¹ e mi inducono, perciò, a proporre come data di fabbricazione di questo vetro, all'incirca, il ventennio fra il 295 ed il 315 d. C.

Quanto alla localizzazione dell'officina da cui sarebbe uscito - l'Orsi lo dice "nato sotto l'influenza di prototipi alessandrini, ma prodotto di fabbriche europee", - non è possibile, purtroppo, affermare nulla di preciso poiché il pezzo in sé non presenta alcun elemento sicuro di giudizio, e d'altro canto, mancando molti vetri di un'adeguata pubblicazione, i raffronti sono, di necessità, limitati.

Un'ipotesi però, sulla base del materiale pubblicato e sicuramente localizzato, mi sia permessa. Se noi consideriamo, infatti che:

a) il vetro a colore verdognolo appare impiegato in pezzi figurati provenienti specialmente dalla regione Renana;²

b) fra la fine del III e la fine del IV sec. d. C. la forma presentata dal nostro vetro si ritrova - comunissima - nelle vallate della Mosella e del Reno;³

c) la tecnica ad incisione è molto usata nelle officine gallo-renane;⁴

d) il maggior numero di vetri con scene di caccia proviene da località poste sul Reno;⁵

e) com'è stato dimostrato, le iscrizioni augurali in greco (sul nostro: ΦΟΥΓΤΟΥΝΑΤΙΩΝ ΠΙΕ ΖΗΣΑΙΣ) per nulla ostano ad una localizzazione dei pezzi su cui compaiono, in regioni del centro-Europa;⁶

mi pare possibile formulare l'ipotesi che il vetro in questione sia da ritenere prodotto di una fabbrica della valle del Reno o almeno gallo-renana, tanto più che la seconda metà del III sec. e la prima parte del seguente, segnano, appunto, l'apogeo di tali officine.⁷

Si è posto da lungo tempo il quesito se il vetro di Chiaramonte sia "prodotto di arte cristiana o pagana".⁸ Né lo Schultze, né l'Orsi - benché questi lo ritenga della stessa fabbrica di una φιάλη con la contesa fra Apollo e Marsia, proveniente dalla stessa necropoli, ed il primo propenda, invece, per la sua "cristianità", - danno, in definitiva una risposta a tale domanda: infatti, così come le scene di caccia,⁹ anche le acclamazioni augurali, originariamente pagane,

¹ Per la "moda tetrarchica", v. H. P. L'ORANGE, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* (Oslo 1933), p. 28 sgg.; ivi, a tv. 50 a/f, monete della tetrarchia, fra cui quelle qui riprodotte.

² v. ad es., KISA, o. c., II, pp. 651, 690, sg.

³ Per ciò, v. MORIN-JEAN, *La verrerie en Gaule sous l'Empire romain* (Parigi 1913) p. 91 sgg., forma 40 b.

⁴ Si veda ad es. KISA, o. c., II, pp. 688/692.

⁵ Cfr. KISA, o. c., II, pp. 651 sgg., 691.

⁶ KISA, o. c., II, p. 684 sg.; sull'origine e l'uso dell'acclamazione incisa sul nostro vetro, v. *id.*, III, p. 862 sg. La forma ZECAIC indica che siamo ancora nella prima metà del IV, dato che nella seconda metà vengono usate generalmente le lettere latine, ed al posto di AI s'incontra più comunemente E (PIE ZESES). Quanto al nome (ΦΟΥΓΤΟΥΝΑΤΙΩΝ) esso potrebbe essere quello del primo possessore del vaso.

⁷ KISA, o. c., II, pp. 686, 688.

⁸ v. già in FUEHRER-SCHULTZE, "Jahrbuch", Ergänz. VII, p. 198 n. 168.

⁹ Per sarcofagi con scene di caccia, provenienti talora da una stessa officina, usati sia da pagani sia da cristiani, v. RODENWALDT in "Röm. Mitt.", XXXVI/XXXVII, p. 69.

furono accolte dai cristiani che diedero ad esse un differente significato.¹

Benché, a parer mio, il problema di un artigianato ad esclusivo uso dei pagani o dei cristiani, non esista, ché gli uni e gli altri dovettero spesso servirsi di oggetti simili provenienti dalle stesse officine, nel caso in ispecie posso affermare che l'unico elemento che rese dubbioso l'Orsi sulla paganità del vetro, é dovuto ad una poco chiara espressione del Melfi.² Basandosi su di essa l'Orsi, infatti, riteneva provenienti dal Carbonaro - in cui egli stesso in precedenza aveva notato una necropoli a fosse pagana - due epigrafi cristiane: da qui la supposizione che si trattasse di due sepolcreti contigui, l'uno pagano, l'altro cristiano, e la possibilità, quindi, che il vetro fosse stato rinvenuto in una tomba cristiana.³

Ora, mentre il vetro fu trovato personalmente dal Melfi nella necropoli pagana del Carbonaro, le due epigrafi provengono - come ci attesta chiaramente, nel pubblicarle, l'avv. E. Bellabarba, presente a Chiaramonte quando esse furono rinvenute⁴ - dalla necropoli dello Scifazzo/Piano del Conte, vicina, ma, al tempo stesso, nettamente divisa da quella del Carbonaro dal vallone di S. Margherita.

E questo vetro - che, fra i pezzi pervenutici, è, per la magnifica conservazione, uno dei più notevoli dell'industria vetraria antica - costituisce senza dubbio la migliore ricompensa a cinquant'anni di instancabile ed intelligente attività del barone Melfi.

ANTONINO DI VITA

¹ Per restare nell'ambito dei vetri si veda, ad es., KISA, o. c., II, pp. 611, 671 sgg.; III, pp. 768, 854 sgg., 862 ecc. Si noti, però, che, su vetri sicuramente cristiani, solo di rado la forma " IIIIE ZHCAIC " non appare inglobata nel contesto di formule tipicamente cristiane (un esempio in R. A. S. A., I (1929), p. 240 sg.).

² Questi, infatti, in *Ricerche*, p. 19, dice - dopo aver parlato di ritrovamenti effettuati nella necropoli del Carbonaro ad in località vicine - "... in questi luoghi si rinvennero da villici due iscrizioni ... ». Se le epigrafi fossero state trovate al Carbonaro, egli, invece, l'avrebbe specificato, poiché gli scavi al Carbonaro furono dal Melfi costantemente seguiti e gran parte delle tombe ivi esistenti furono aperte alla sua presenza.

³ ORSI, R. A. S. A., IV, p. 66.

⁴ E. BELLABARBA, *Iscrizioni gulfiane* (Chiaramonte 1891/92), p. 2 sgg. Il Melfi che, in polemica col Bellabarba, ribatté molte asserzioni di quest'ultimo, mai ebbe ad osservargli qualcosa sulla località di ritrovamento (v. *Poche osservazioni alle "Iscrizioni gulfiane interpretate da E. BELLABARBA"*, in A. S. S. XXVII (1902) pp. 158 sgg.

REALTÀ E FANTASIA NELLE ELEGIE DI LIGDAMO

Capita spesso, quando si legge un poeta, di voler ricostruire, attraverso i suoi versi, una vicenda, o anche solo un momento, a cui si possa dare il valore di una realtà *storica*; ed accade poi che tanto più si accentua questo nostro desiderio, quanto più imprecise sono le notizie che abbiamo sul conto del poeta.

Ma capita anche che a volte riusciamo soltanto a fermare una *realtà* che poi non risulta affatto *storica* pur rimanendo *realtà* nella poesia.

Ora, chi volesse sapere qualcosa di certo, di *storico*, sul conto di Ligdamo, a tutti e a tutto potrebbe chiedere, fuorchè a quelle sei elegie che appaiono col suo nome nel III libro del *Corpus Tibullianum*.

Nonostante, infatti, la frequente attenzione che studiosi italiani hanno prestato in questi ultimi tempi a Ligdamo ed ai problemi a lui connessi,¹ possiamo dire di saperne quanto, e forse meno di prima, se è vero che gli antichi si contentavano almeno di adagiarsi supini sulla tradizione che dava quelle elegie come di Tibullo.²

Ciò che di positivo è stato fatto - ed è certamente cosa non trascurabile per chi ama l'arte soprattutto, oltre che la scienza e la ricerca - è una quasi

¹ Cfr. V. CIAFFI *Lettura di Tibullo* Torino 1944 pp. 105-132; B. RIPOSATI *Introduzione allo studio di Tibullo* Como 1945 pp. 45-54; L. ALFONSI *A. Tibullo e gli Autori del "Corpus Tibullianum"*, Milano 1946 pp. 59-77; L. PEPE *Tibullo minore* Napoli 1948; G. BALIGAN *Il terzo libro del Corpus Tibullianum* Bologna 1948; E. PARATORE *A proposito di due nuovi lavori su Ligdamo* in *Aevum* 22 (1948) 278-308 e 23 (1949) 85-110; G. BALIGAN *Ancora su Ligdamo* in *Aevum* 24 (1950) 270-290 ed E. PARATORE *Ancora su Ligdamo* in *Aevum* 24 (1950) 291-299.

² Un problema vero e proprio, a proposito delle elegie ligdamee, non sorse se non quando lo Scaligero (*Castigationum liber* Lutetiae 1517) ebbe a notare la evidente incongruenza che nasce dal confronto fra il verso 18 della quinta elegia di Ligdamo e Ovid. *Trist.* IV 10, 6, senza peraltro darne alcuna spiegazione. Possiamo dire del resto che, da allora sino ad oggi, non si è riusciti a dare una vera e propria spiegazione, convincente e irrefutabile; per cui il problema della personalità storica di Ligdamo - che si può ridurre tutto al problema di quel verso - si può sempre riproporre con nuova e appassionante freschezza. Comunque le opinioni *canoniche* su Tibullo sono le seguenti: una, secondo la quale Ligdamo è lo stesso Tibullo; una seconda, dove Ligdamo viene identificato con Ovidio; e una terza che considera Ligdamo diverso tanto da Tibullo che da Ovidio. Tutte e tre le opinioni hanno avuto sempre i loro accessi sostenitori (cfr. l'ampia rassegna di A. CALTAULT *A propos du Corpus Tibullianum* Parigi 1906) e li hanno ancor oggi: la prima infatti, è stata di recente riproposta dal Ciaffi e dal Pepe, la seconda dal Baligan e la terza dall'Alfonsi e dal Paratore (cfr. nota 1). Tutti mettono avanti le loro brave argomentazioni, ma son sicuro che ognuno di essi resterà ugualmente perplesso quando, rileggendo quel verso 18 della quinta elegia, dovrà accorgersi che il problema è rimasto, nonostante tutto, ancora vivo. Anche io ho manifestato il mio parere in una recensione al libro del Pepe (cfr. *Giorn. Ital. di Filol.* 1 [1948] 377-379) e credo anche di aver messo qualche punto fermo, specialmente a proposito di Ligdamo-Ovidio. Però, ripeto, mi sembra che finora il problema non sia stato risolto in maniera incontrovertibile, nè forse lo potrà essere mai.

generale rivalutazione della poesia di Ligdamo, bistrattata già dagli studiosi tedeschi e francesi del secolo scorso e, in genere, ridotta a far da capro espiatorio nelle filologiche e... cronologiche contese dei dotti.

Oggi si guarda Ligdamo con altro occhio, si riesce a compenetrarsi del suo stato d'animo, a risentirlo schietto e fresco come... in un'opera di poesia. E tanto meglio lo si riesce a sentire, quanto più ci si astrae da preoccupazioni polemiche, da confronti, da valutazioni aprioristiche.

Mettiamoci davanti le sei elegie di Ligdamo e leggiamole, una ad una, senza distrarci, senza congetturare se non quello che i versi stessi ci permettono. Ci accorgiamo allora, innanzitutto, che una ben salda unità tiene legati i sei brevi componimenti, e che questa unità è rappresentata da quel caratteristico stato d'animo che informa di sé - come vedremo - ogni momento della delicata vicenda d'amore; e ci accorgiamo anche che, viste così, una dopo l'altra, le sei elegie non sembrano avere un prima e un poi diverso da quello che la tradizione del testo ci offre. Io non vedo infatti la ragione di spostamenti e di precisazioni, quando il susseguirsi delle composizioni riesce ad avere una sua giustificazione logica e - quel che più conta - una ben salda consistenza estetica, mentre - d'altra parte - nessun elemento documentabile ci permette di conoscere più di quel che il poeta ci dice.

Così la prima elegia è soltanto... la prima elegia: quella che si trova prima delle altre e che sta bene lì dove si trova. Essa annunzia un *libellus*, ma non è necessario pensare che questo *libellus* sia costituito dalle elegie susseguenti per darle il primo posto: ché anzi, se così si pensasse, le si potrebbe anche dare l'ultimo. Direi che il *libellus* non è per niente costituito dalle elegie seguenti, se è vero - come dice Ligdamo stesso, - che era un regalo di festa, e se è vero - e lo è - che in quelle elegie c'è un tono lamentoso e sconsolato pochissimo adatto ad un "regalo di festa". Anche a non voler pensare quindi che quella elegia sia servita da introduzione a componimenti che non abbiamo,¹ possiamo ritenerla scritta così, magari come introduzione ad un *libellus* progettato e mai composto, come accompagnamento di un dono mai mandato. E questo forse comprenderemo più avanti.

Vediamo quindi quel che ci dice questa prima elegia: è il primo giorno di marzo e ricorre la festa dei *Matronalia*; tutti offrono doni, e Ligdamo offre a Neera un manipolo di versi. Ma il gesto di Ligdamo ha qualcosa di speciale che il poeta non ci manifesta subito. Egli esita, s'indugia: ricorda che il 1° Marzo segnava per gli antichi antenati l'inizio dell'anno, guarda quasi soprapensiero la folla dei donatori per le strade festose, e sente una leggera spina nel cuore

¹ Si tenga presente che in 4, 47 Apollo dice a Ligdamo: *Carminibus celebrata tuis formosa Neaera*, mentre nessuna delle elegie che abbiamo ci sembra la più adatta per celebrare la formosa Neaera. Anche A. La Penna, in una recensione allo studio dell'Alfonsi (cfr. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* Serie II 18 [1949] 112-118) ammette, per altri fini, la possibilità che Ligdamo abbia potuto comporre altri carmi per Neera, poi perdutisi: "Le elegie di Ligdamo - egli dice - sono il canto doloroso del *discidium*, di un amore finito; non abbiamo più il canto dell'amore che nasce e fiorisce.", (pag. 116).

Il La Penna ha mostrato vivo interesse per Ligdamo in altre due recensioni: la prima al volume del Riposati (cfr. *Ann. Sc. Norm. Sup. Pisa* Serie II 15 [1946] 131 sgg.) e la seconda a quello dei Ciaffi (cfr. *Belfagor* 2 [1947] 452 sgg.).

mentre non sa neppure come dire certe cose: *seu mea, seu fallor...*, concludendo poi - con la stessa sicurezza con cui un altro avrebbe detto: *mea Neaera* - ... *seu mea, seu fallor, cara Neaera tamen*. La certezza che Neera gli è cara è quindi la sola realtà consistente sulla quale Ligdamo possa riposare, ed è anche quella che gli dà forza di agire, che gli dà la serenità di poter ammirare con ingenua soddisfazione la politezza del papiro che contiene i suoi versi, i vivi colori della cornice e dei caratteri di scrittura, di rigitarlo fra le mani, commosso, quasi aspettando qualcosa. E quando finalmente si decide, e prega le muse di andar da Neera coi suoi versi e di domandarle a suo nome: . . . *si nostri futura cura est, An minor, an toto pectore deciderim* (1, 19-20), sentiamo che è questo il vero movente di tutto il componimento: Ligdamo vuol gridare forte a Neera che egli non ha abbandonato del tutto la speranza, che desidera ardentemente ch'ella sia sua sposa, che l'ama ancora, sempre, ed è solo in virtù di questo amore se potrà forse rassegnarsi a considerarla *futura soror*, qualora non volesse esser sua sposa. Ed è un movente lirico questo, perchè da un tale alternarsi di dubbio e di speranza è pervaso tutto il componimento, perchè da questa lotta tra il sentimento e la ragione un'incertezza nasce che è quasi un vacillare, un'incertezza che ha però un tenero accento di poesia: "Queste cose manda a te, o casta Neera, colui che un giorno volle essere il tuo uomo, colui che in questo momento si accosta a te con la lealtà di un fratello, e ti prega di accettare il piccolo dono; egli giura che tu gli sei più cara che le più intime fibre dell'anima sua, voglia tu esser la sposa, o la sorella sua; però meglio sposa: soltanto la pallida corrente di Dite potrà togliere a lui, morto, la speranza di poterti chiamare con questo nome „:

Haec tibi vir quondam, nunc frater, casta Neaera,
Mittit et accipias munera parva rogat,
Teque suis iurat caram magis esse medullis,
Sive sibi coniunx sive futura soror.
Sed potius coniunx: huius spem nominis illi
Auferet extincto pallida Ditis aqua.
(1, 23-28).

Veramente in questi versi c'è un nucleo ricco di liricità che commuove e convince. Qui Ligdamo è veramente un poeta: egli riesce a trasfigurare il suo sentimento nella rappresentazione commossa di uno stato d'animo che - a prescindere da qualsiasi eventuale realtà di fatto - assume una sua, più duratura realtà estetica.

Non così avviene nella seconda elegia. In questa che sembra una monotona e stanca lamentela tutto urge, e le parole sgorgano quasi incontrollate, vive solo - più che nel loro significato - nel loro accento di pianto.

Qualcuno (mai, neppure in seguito, sarà fatto un cenno esauriente sulla causa del distacco, se distacco ci fu) *eripuit*, gli ha strappato Neera; quella Neera che egli già - anticipando col desiderio un avvenire che la speranza gli aveva reso certo - non poteva considerare altrimenti che come sua *coniunx*.

Qui primus caram iuveni carumque puellae

Eripuit iuvenem, ferreus ille fuit.
 Durus et ille fuit, qui tantum ferre dolorem,
 Vivere et erepta coniuge qui potuit.
 Non ego firmus in hoc, non haec patientia nostro
 Ingenio: frangit fortia corda dolor...
 (2, 1-6)

Un dolore simile avrebbe prostrato un animo anche più forte del suo. Ligdamo, che si era potuto prima aggrappare al tenue filo di una speranza per nascondere a se stesso l'incubo dell'oscura minaccia, adesso non ha più ritegno a gridar forte il suo male e il tedio che gli è venuto da una vita così piena di dolori. Pensa alla morte, e quel pensiero gli offre inaspettatamente un motivo di evasione, quasi un ultimo conforto: egli è sicuro almeno che Neera dovrà sentire un acuto dolore per la sua morte (ed infatti non ha saputo ancora darle la colpa della separazione: Neera è stata *erepta*), e la immagina piangente dinanzi al suo rogo, intenta - *carae matris comitata dolore* (2, 13) - a raccogliere pietosamente le ceneri delle sue ossa e a comporle in un degno sepolcro; e, quasi vaneggiando, pensa che Neera debba piangere in lui lo *sposo* e la madre sua il *genero*. Ligdamo proietta nella sua fantasia quella scena rifinendola con ogni particolare della cerimonia funebre, e quella descrizione - certamente pesante, superflua per chi legge - ci svela tuttavia un fluire di motivi psicologici che sono stati certo il punto di partenza per una mancata poesia: in ogni atto del lungo cerimoniale Ligdamo vede soltanto Neera che lo compie, ed è per lui un amaro ma ancor valido conforto soffermarsi in quelle visioni pietose con compiaciuta e cruda voluttà.

Dolore e morte è evidentemente un tema per questa seconda elegia: ma ci troviamo di fronte ad elementi dispersi e frammentari senza che possiamo parlare di poesia realizzata. Ligdamo non è riuscito a trasfigurare il suo tormento - quel tormento che pure intravediamo - in immagini di poesia: in principio il suo accorato lamento sa ancor troppo di singhiozzo e di pianto, mentre poi, quando il tono del suo dire sembra placarsi e trovare una via di evasione, egli va troppo fuori strada e cade nell'eccesso contrario. Intuiamo che ogni atto di quella lugubre cerimonia gli strappa un singhiozzo, ma il pianto non è nel verso: rimane un elemento esterno, direi anzi supposto.

Nella terza elegia Ligdamo rialza, timido, le insegne della speranza: di quella speranza che, viva ancora nella prima elegia, s'era sommersa quasi del tutto nella seconda di fronte alla chiara evidenza del male temuto; e Ligdamo si era prostrato nella disperazione invocando la morte. Del tono accorato dell'elegia precedente, troviamo al principio di questa come un eco: Ligdamo si lamenta perchè gli dei non esaudiscono le sue preghiere, pur non chiedendo egli cose grandi e impossibili a realizzarsi. Però, attraverso questo lamentoso domandare - che si prolunga per tutta la prima metà del componimento, con una certa stanchezza -, il poeta ritrova infine un accento più terso, un vigore più genuino, un improvviso cantare della sua anima, allorquando le sue parole devono esprimere la sua semplice aspirazione, il suo ideale di vita per il quale egli si dichiara pronto a rinunciare a qualsiasi benessere, a qualsiasi ricchezza: *Sit mihi paupertas tecum iucunda, Neera...* (3, 23)! È la speranza che si insinua insen-

sibilmemente in quella sua felice esclamazione, contribuendo a dare alle sue espressioni un accento più lirico, un nuovo vigore.

Con raccolta intimità, tutto preso dalla bellezza di quel sogno inarrivabile: Ligdamo si sente rinascere, e la sua invocazione si fa canto pieno e commosso,

O niveam, quae te poterit mihi reddere lucem !

O mihi felicem terque quaterque diem !

(3, 25-26)

L'idea della morte, che in un momento di sconforto gli era balenata alla mente, insistente e lugubre, è ormai lontana : egli ha trovato un nuovo espediente che gli permette di dar meno peso al recente passato e che gli fa riacquistar forza e fiducia : rinunciare. Rinunciare a qualsiasi ricchezza, a qualsiasi fortuna, pur di poter vivere, anche umilmente, accanto a Neera :

Haec alii cupiant, liceat mihi paupere cultu

Securo cara coniuge posse frui.

(3, 31-32)

E dopo tutto un cantare che giunge ad essere in certi punti un vero inno alla speranza, solo due distici, alla fine, per ammettere che quel suo sogno potrebbe anche non avverarsi. Gli si presenta allora nuovamente il pensiero della morte come unico scampo all'amarezza della disillusione ; ma gli si presenta senza il pesante incubo di prima : l'ossigeno della speranza non è stato vano :

Aut si fata negant reditum tristesque sorores,

Stamina quae ducunt quaeque futura neunt,

Me vocet in vastos amnes nigramque paludem

Ditis ab ignava luridus Orcus aqua.

(3, 35-38)

Ancora l'alternarsi dell'illusione e del dubbio si ritrova nella quarta elegia. Accenti già noti ; ma tutto, anche ciò che conosciamo, vi è espresso con una maggiore chiarezza ed una più placata serenità. Ligdamo è riuscito a dominare se stesso, dando all'espressione un andamento più riposato e nello stesso tempo più elaborato, così come più elaborato risulta tutto il complesso dell'elegia, col mito che per la prima volta viene usato come parte integrante della composizione, parsimoniosamente, con maturo equilibrio artistico.

Si tratta anche qui, come nella precedente elegia, di un tentativo di opporsi all'incalzare degli eventi rinchiudendosi, come sempre, nell'illusione. Un sogno è riuscito con le sue fosche visioni a turbargli ancora una volta l'animo ; ma egli lo respinge, più che col pregare gli dei, con l'imporsi la convinzione che soltanto i pavidi si lasciano soggiogare dal falso. Egli è sicuro di non meritare l'avverarsi di quei sogni, perchè la sua coscienza è tranquilla ; non si è mai macchiato di nessuna colpa nè mai ha offeso con le sue parole gli dei.

Ma il sogno si combatte col sogno, quando la realtà non dà aiuto. Ed è Apollo stesso che, dopo avergli confermata l'amara realtà, aggravandola anzi

con colori più foschi (Neera non è più la *erepta coniunx*, ma colei che *alterius mavolt esse puella viri*) gli ridà poi, sempre in sogno, la speranza:

“ Ergo ne dubita blandas adhibere querellas:
 Vincuntur molli pectora dura prece.
 Quod si vera canunt sacris oracula templis,
 Haec illi nostro nomine dicta refer:
 Hoc tibi coniugium promittit Delius ipse
 Felix, hoc: alium desine velle virum „
 (4, 75-80)

Ancora una volta, quindi, Ligdamo è tutto in questo sperare e disperare a un tempo, in questo abbattersi per un momento di fronte all'amara evidenza dei fatti, e nel susseguente innalzarsi al di sopra di essi, forte del suo sentimento sincero e profondo, tutto teso verso il mondo irraggiungibile delle sue ingenui ma tenaci aspirazioni.

Nella quinta elegia sembra che il pensiero tormentoso dell'infelice amore per Neera abbia abbandonato il poeta. In realtà Ligdamo trova modo di riversare tutta la sua amarezza nella sofferenza per il male fisico che gli è sopravvenuto; ma si sente che egli non ha dimenticato la sua vicenda fatta di speranza e di disperazione, poichè ne ripete qui, adattandole al caso nuovo, le movenze già a noi note.

La vita gli è divenuta ad un tratto cara, e per essa egli teme e insieme spera. Quello stesso Ligdamo che nella seconda elegia aveva quasi invocato la morte come una liberazione dalle ambascie che lo tormentavano, ora che la morte chiede di lui, vuole disperatamente vivere. Come non vedere in questo attaccamento alla vita tutto il suo sentimento, ancora intatto, per la *formosa Neera*? Forse, come già altre volte, il suo cuore stava per rinascere alla speranza, e la morte gli vorrebbe togliere a un tratto tutte le possibilità intraviste per un ritorno di Neera. Per quel ritorno egli aveva tanto pregato gli dei (*...pro dulci reditu quaecumque vopentur, Audiat aversa non meus aure deus...* [3, 27-28] *...Pro qua sollicitas caelestia numina votis....* [4, 53]) e un dio, Apollo, gli aveva promesso il suo aiuto consigliandogli di dire a Neera: “ *Hoc tibi coniugium promittit Delius ipse Felix, hoc: alium desine velle virum* „ (4, 79-80). E allora è più che naturale che Ligdamo gridi in faccia alla morte di essere ancora giovane e di non volere ancora morire. E questo desiderio di vita gli suggerisce immagini delicate e commosse.

Molti han dubitato di questa elegia perchè non vi si parla di Neera. Noi abbiamo visto che Neera è presente, per quanto indirettamente. Ma, se ci fossero ancora dubbi, come non vedere, nel penultimo distico, Ligdamo in quello che è quasi il suo *motivo-firma*? Dice agli amici: *Vivite felices, memores et vivite nostri, Sive erimus seu nos fata fuisse velint* (5, 31-32), e nella mente ci risuonano altri suoi versi: *Seu mea, seu fallor...* (1, 6) *Sive sibi coniunx, sive futura soror* (1, 26).

Se volessimo però giudicare il componimento nel suo insieme, prescindendo da alcuni motivi che, del resto, sono sparsi qua e là senza una vera armonia che li governi, diremmo che l'elegia non è delle migliori: la stanchezza fisica della

malattia sembra riflettersi specialmente nella prima metà del componimento, dove è solo uno stanco enumerar di ragioni, che ci richiamano peraltro un procedimento simile della terza elegia.

Nella sesta, invece, troviamo molti elementi, ben fusi e ben espressi, che ci fanno pensare a poesia realizzata. La situazione psicologica è assai delicata e commovente, e le emozioni sono state dominate, superate, contemplate con una serenità della quale non avremmo fatto capace Ligdamo quando leggevamo, per esempio, la seconda o la terza delle sue elegie.

Quella vicenda che fin qui abbiamo potuto seguire sulla scorta dei versi di Ligdamo è giunta ormai ad un epilogo: Ligdamo si è finalmente persuaso che Neera non vuol sentirne di lui, e cerca di dimenticare il suo dolore sedendo a lieto banchetto con un gruppo di amici, credendo di poter spegnere il suo singhiozzo nel vino o di poterlo disperdere fra il chiasso di una allegra brigata. Ma si accorge ben presto che il suo atteggiamento - questa posa che vuol darsi - di uomo spensierato, gli crea in fondo un maggiore tormento. E nell'attimo in cui sta per imprecare contro colei che aveva tanto amato, invocando l'ira di un dio offeso, Amore, si ritrae inorridito e muta in augurio ciò che non sapeva essere una maledizione:

Quid precor a, demens? venti temeraria vota,
Aëriae et nubes diripienda ferant.
Quamvis nulla mei superest tibi cura, Neaera,
Sis felix, et sint candida fata tua.

(6, 27-30)

Ormai ogni velo è caduto, ed è vano per Ligdamo nascondere a se stesso l'amara verità; da parte di Neera *nulla superest cura* per lui (si ricordi: *Ille mihi referet, si nostri mutua cura est An minor....* [1, 19-20]). Non gli resta che una sola via: dimenticare il passato. Ma non vi riesce: tutto il carme è l'espressione di questo suo tormento, di questo suo volere e non potere.

Che è anche, in fondo, la sintesi di tutta la sua vicenda: Ligdamo, con la sua tenacia, ha durato fin quando ha potuto, perfino a dispetto della realtà avversa; poi in lui è subentrato uno scoramento profondo durante il quale si è imposto di non più nominare Neera (ne abbiamo avuto la prova nella quinta elegia, dove si è lasciato prendere tutto dal timore della morte senza volercene dire il perchè); nel suo animo, già da tempo predisposto, avviene quindi una rasserenante catarsi: decide di dimenticare Neera, pur non riuscendo ad odiarla. Desidera anzi, e ardentemente - lo abbiamo visto or ora - la felicità di lei, e questo dichiara ancora alla fine dell'elegia, con voce leale e commossa:

Perfida nec merito nobis inimica merenti,
Perfida, sed, quamvis perfida, cara tamen!

(6, 55-56)

riaffermando quella che, fin dal principio, era stata la sua sola sicurezza, fin da quando lo avevamo sentito sussurrare: *.....seu mea, seu fallor, cara Neaera tamen* (1, 6).

È un ciclo che si conclude, e si conclude bene: se provassimo a spostare l'ordine dei componimenti, forse tutto svanirebbe come nebbia al sole, e credo che saremmo costretti a cercare col lanterino il verso bello, senza vederlo per altro acceso da un sentimento di cui si possa dare una giustificazione.

La vicenda dell'amore di Ligdamo per Neera, racchiusa tutta - dal suo immaginario passato al suo immaginario epilogo - in queste sei elegie, è semplice, lineare, idealmente vissuta. E non a caso dico idealmente vissuta: guai a chi tentasse di ricostruire un qualsiasi elemento reale: si ritroverebbe confuso fra le opinioni più disparate. Che cosa era Neera per Ligdamo? sposa, amante cugina, *socia*, *amasia*¹?... Direi tutte queste cose messe assieme e nessuna in modo speciale: la vicenda di Ligdamo non può e non deve riportarsi a casi comuni; essa va considerata con attenzione particolare, ma va vista anche sotto quella luce evanescente in cui il poeta l'ha posta.

Ligdamo è innamorato di Neera, non v'è dubbio; ma forse si è soltanto illuso di esserne stato corrisposto: certamente non è più un innamorato corrisposto al principio della "vicenda", che noi conosciamo. Egli si era costruito tutto un mondo di sogni, sul quale aveva poggiato le sue più accese speranze. Il fatto nuovo che comincia a far vacillare il suo immaginoso edificio di felicità future è il deciso atteggiamento di Neera che gli fa comprendere a un certo punto com'ella abbia rivolte le sue cure ad un'altro, senza essersi preoccupata - se pur se ne era accorta - del segreto amore di Ligdamo.

Nel candore delle sue aspirazioni, Ligdamo aveva pensato al matrimonio; e questo spera ancora ardentemente quando le fosche nubi cominciano ad oscurare il suo orizzonte di felicità:

Teque suis iurat caram magis esse medullis,
Sive sibi coniunx sive futura soror.
Sed potius *coniunx*: *huius spem nominis illi*
Auferet extincto pallida Ditis aqua.

(1, 25-28)

Ma nessuno può dimostrare - coi soli e contraddittori elementi che ci fornisce Ligdamo - che quel matrimonio sia mai avvenuto.

Se quindi si vuol parlare di *realtà* in questa tenue e delicata avventura di amore, si parlerà al più di una realtà dello spirito - o forse soltanto di una realtà estetica - senza mai poterla determinare *storicamente*.

¹ Che Neera fosse moglie di Ligdamo affermò per primo il Lachmann, mentre il Voss la definì amante (cfr. SCHANZ-HOSIUS II 4 [1935] 234). Prendendo lo spunto da queste due opinioni e pur accettando in linea di massima quella del Voss, F. Guglielmino (*Ligdamo e Neera* in *Athenaeum* N. S. 1 [1923] 103 sgg.) argutamente congetturò che si trattasse di due cugini, seguendo, ignaro, la tesi che per primo aveva sostenuto - con altre, ma artificiose argomentazioni - il Wagenvoort (*De Lygdamo poeta deque eius sodalicio* in *Mnemosyne* 45 [1917] 122 sgg.). La "cuginanza", tra Ligdamo e Neera è sostenuta anche oggi, con nuove ed abili argomentazioni, dal Baligan, mentre l'Alfonsi e il Pepe preferiscono definire *ex novo* i rapporti intercorrenti tra Ligdamo e Neera: per il primo si tratta di un "legame che non è ufficiale ma sentimentale", "quasi una società di vita", "una forma di amicizia vera e propria"; per il secondo invece Neera è l'*amasia* di Ligdamo.

Del resto, che cosa importa a noi se Neera sia stata effettivamente l'amante di Lìgdamo e poi lo abbia abbandonato, o se sia stata sua sposa, o se invece Lìgdamo non abbia mai espresso il suo sentimento a Neera? A noi interessa soltanto constatare come la partecipazione del poeta al suo canto sia effettiva e la sua adesione sincera: i versi che ci stanno dinanzi sono nati da un vero tormento, e quando siamo giunti a riconoscere ciò, poco ci deve preoccupare la ricerca delle cause empiriche che lo hanno generato, visto che ci è impossibile trovarle.

Forse - come abbiamo più volte detto - tutte le speranze che formano la vita dei versi di Lìgdamo, si basano soltanto su un sogno immaginoso: ma di questo sogno Lìgdamo ha fatto una realtà sua, e il sentimento che gli ha sollecitato la fantasia è anch'esso reale, com'è reale la *formosa Neaera*, anche se son solo supposte le sue manifestazioni di affetto per Lìgdamo.

Piuttosto, la sola *realtà* che val la pena di ricercare è la poesia. Molti la hanno negata a Lìgdamo, ma spesso - dobbiamo riconoscerlo - solo per spirito di polemica: o per poter togliere quelle elegie a Tibullo, o per potergliele ridare. Noi che volutamente ci siamo tenuti fuori dai grossi problemi di attribuzione, possiamo dire di aver preso in mano Lìgdamo solo per trovarvi un alito di poesia.

E non siamo stati delusi. Certo, molte cose son da biasimare in Lìgdamo, specialmente da un punto di vista, diciamo, *tecnico*: molti han rilevato che il suo distico è spesso monotono e chiuso, che spesso abbondano le ripetizioni, le enumerazioni stanche, le descrizioni minute; e noi siamo d'accordo con loro nel costatarlo. Ma il giudizio estetico è sintesi di valori e fino a un certo punto può tener conto di questi rilievi analitici: noi riusciamo a cogliere - nonostante tutto - i motivi lirici della poesia di Lìgdamo, e a volte anzi è la liricità stessa di certe situazioni che fa scaturire spontanea la poesia. Ma, se anche in tutte e cinque le prime elegie non si dovesse trovare un motivo per dare a Lìgdamo l'attributo di poeta (e motivi invece ce n'è), la sesta elegia è lì a dircelo chiaramente: la sua struttura è ben definita, gli elementi lirici si alternano in un abile gioco di chiari e scuri, realizzati mediante una serena e nello stesso tempo acuta visione dell'intima lotta che nell'animo del poeta si svolge tra la volontà e il sentimento: l'una tesa disperatamente verso l'oblio di ogni cosa, l'altro che, traboccando, sommerge e vince la volontà stessa. E quel trepido amore del poeta che sospira ancora, in fine, con accenti così delicati, sereno tra tanto tormento di passioni avverse, calmo, ancora, e sicuro della sua stessa sincerità, è un considerevole elemento di catarsi:

Quamvis nulla mei superest tibi cura, Neaera,
Sis felix, et sint candida fata tua.

(6, 29-30)

Quam vellem tecum longas requiescere noctes
Et tecum longos pervigilare dies,
Perfida nec merito nobis inimica merenti,
Perfida, sed, quamvis perfida, cara tamen!

(6, 53-56)

Direi che le stesse ripetizioni, anche qui numerose, hanno una loro particolare funzione estetica: in quell'insistere, per esempio, sulla lunghezza dei giorni e delle notti (*longas requiescere noctes* e poi *longos pervigilare dies*) c'è tutto il sentimento del tempo subordinato alla cara ma, purtroppo - ed ecco il motivo lirico - irrealizzabile compagnia di Neera; ed in quell'insistere sul *perfida* è tutto il valore che viene poi ad essere riversato sul *cara tamen*.

Poesia tenue, di "tono minore", quindi, ma poesia. Ed è veramente un peccato che spesso l'ardore della polemica non permetta a molti di gustarla con serenità.

Per questo riguardo, forse, ad essa ha nuociuto, più che non sembri, la vicinanza del Tibullo di Delia e di Nemesi.

FRANCESCO CAPODANNO

CIMELI BIZANTINI

LA STAUROTECA DI LENTINI

Un pezzo di notevole pregio artistico, appartenente al patrimonio dell'ex cattedrale lentinese, è rappresentato da una stauroteca, di modeste dimensioni, segnalata la prima volta da Antonio Salinas¹. Ripiombata successivamente in una deplorevole oscurità e fatta soltanto segno alle incalzanti richieste di avidi antiquari, oggi è entrata in una sfera di più equa valutazione ed è circondata da un senso di più cauta vigilanza².

La sua storia è oscurissima; si sa che apparteneva alla congregazione religiosa dei Francescani; passata, dopo la soppressione, al Demanio, da questo veniva lasciata in deposito all'ex cattedrale, dove tuttora trovasi. Lo stato di conservazione è deplorevole: la fragilità della steatite, di cui è formata, ha senza dubbio contribuito ad accelerare il processo di deterioramento. Rotta in più parti, si provvede, forse in tempi non del tutto recenti, alla sostituzione delle membrature disperse con banalissime integrazioni in gesso.

Consta di una lastra di mm. 135 x 0,083, accogliente diverse figurazioni in rilievo e chiusa in un telaio ligneo di mm. 172 x 128, dello spessore di mm. 0,009. Un coperchio ad incastro, scorrente dall'alto dentro la vagina dei lati maggiori, ne fa una vera e propria teca³.

La lastra, in origine formata da un solo blocchetto, è tagliata, in piena verticalità, da un solco cruciforme affondantesi nello spessore. Nel solco è adagiata una crocetta lignea, a duplice braccio o travatura, dello stesso spessore della lastra. La croce che, allo stato attuale, manca del braccio superiore, più corto, non presenta tracce di scultura o di decorazione pittorica: il legno mantiene il suo colore naturale, con impronte di corrosione dovuta all'azione del tempo. Un semplice incasso trasversale, scavato al centro del braccio maggiore, era certamente destinato ad accogliere un frammento della S. Croce⁴. Non corre infatti dubbio che si tratti di vera e propria stauroteca, ossia di uno di quegli strumenti di devozione che l'ascetismo bizantino riuscì a tradurre nelle più svariate espressioni artistiche, con ingegnosi adattamenti di materiali diversi, dal ferro al legno, dall'avorio alla steatite.

¹ A. SALINAS, *Monumenti inediti di Lentini e di Noto*, in "Arte", a. IV, fasc. V-VI. Trattasi di breve segnalazione, avente più che altro valore amministrativo.

² Antiquari del mercato catanese hanno offerto somme cospicue per il suo acquisto; ma, per fortuna, gli organi preposti alla conservazione le hanno costantemente respinte.

³ Per evitare la facile dispersione dei pezzi staccati, al coperchio è stato sostituito un cristallo fisso; ma il coperchio è tuttora conservato.

⁴ Alla testata superiore trovasi annodato un nastrino di seta, di cui resta ignoto l'uso.

La croce si distacca, con netto contrasto di colore, dal fondo monocromo della lastra di tinta verde. È in questa che si compendia tutto il movimento decorativo, caratterizzato da un deciso rilievo costolato che ne incornicia, all'esterno, il complesso sviluppo e mette in risalto, all'interno, le linee ben decise e profilate della croce. La quale, collo spiegamento delle braccia, finisce con lo scompartire la lastra in quattro pannelli rettangolari, di maggiori dimensioni gli inferiori (mm. 0,070 x 0,036), più piccoli i superiori (mm. 0,050 x 0,036), integrati dal rilievo di due angeli oranti.

Abbondanti tracce di doratura colmano sfondo e figure, per poi riprodursi, con maggiore intensità di tinte, lungo la smussatura periferica della teca lignea. La doratura entrava probabilmente nel piano di composizione primitiva, come rilevasi da una sottile e tenace stratificazione, leggermente opacata e imbrunita dall'azione del tempo. Ma ad una rimpiastriciatura postuma andò soggetta la lastra quando si vollero integrare, col rifacimento, le parti mancanti. La diversa tonalità di tinta è una prova dell'ottennebramento tardivo. Anche nella cassetta eburnea la doratura formava parte integrante del complesso sistema decorativo¹. Si sa che l'aggiunta della doratura - e non soltanto nelle cassette d'avorio - erasi largamente diffusa sin dall'inizio del Medio Evo, mentre fu poi solo al termine di esso che si preferì dare agli sfondi una tinta scura.

Il motivo iconografico non è nuovo ed ha precisi riferimenti a figurazioni analoghe. La stauroteca lignea di Chiaramonte Gulfi ce ne offre il più caratteristico esempio².

La croce costituisce la ragione dominante anche nel reliquario lentinese. Le figure superiori, affiancanti il braccio minore, sono facilmente identificabili: l'angelo di sinistra, mutilato per oltre metà del suo sviluppo, ha subito una grossolana integrazione. Ben conservato, quantunque appesantito dalla doratura postuma, è quello di destra; entrambi sono animati dalla stessa movenza, dallo stesso slancio alato. Leggermente piegati in atto di adorazione, si volgono verso la croce in posizione di profilo, con atteggiamento non molto dissimile da quello che la tradizione ha consacrato nel comune tema dell'Annunciazione.

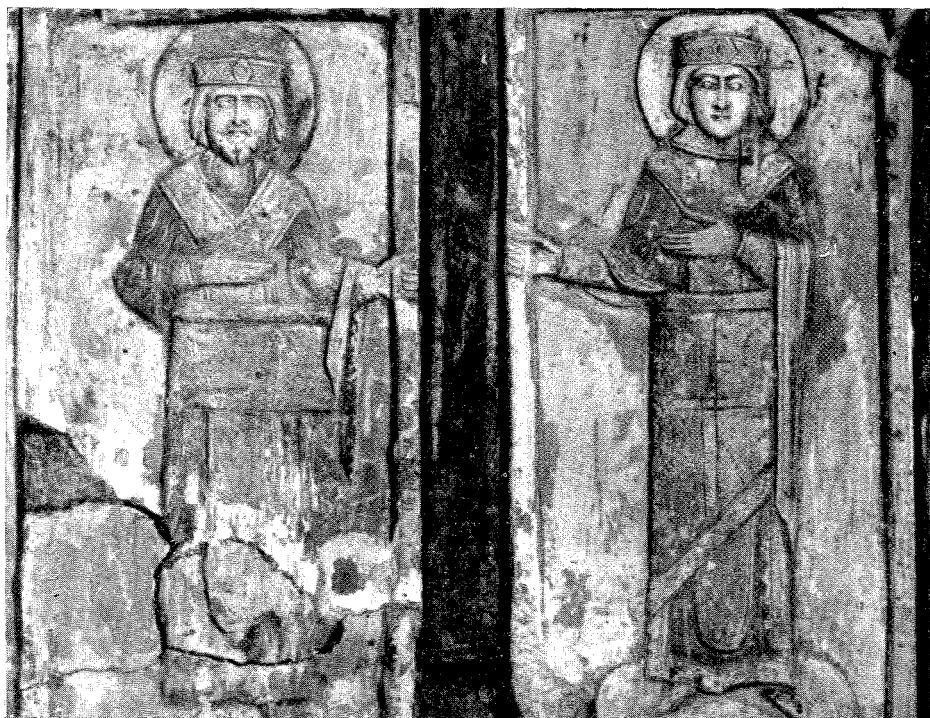
In piena frontalità vengono date le due maggiori figure, che sono disposte ai piedi della croce: le teste sono nimbate e cinte di corona regale. La faccia sbarbata della figura di destra accusa evidentemente una santa; la barba appuntita e simmetricamente partita sul mento, i baffi, con ricercata accuratezza segnati nel volto ben profilato, ci mostrano un re o imperatore nella figura di sinistra. Nessuna leggenda accompagna le figure; ma il Salinas, che ebbe occasione di vedere la stauroteca una quarantina di anni fa, afferma di aver trovato "presso le figure un'ombra di nome di Costantino e, a lettere rosse, gli avanzi del nome di S. Elena",.

La perfetta levigatezza e l'impermeabilità della pietra hanno in gran parte contribuito a disperdere le tracce della patina pittorica e della doratura, che si vanno lentamente distaccando in forma di sottilissime squamette.

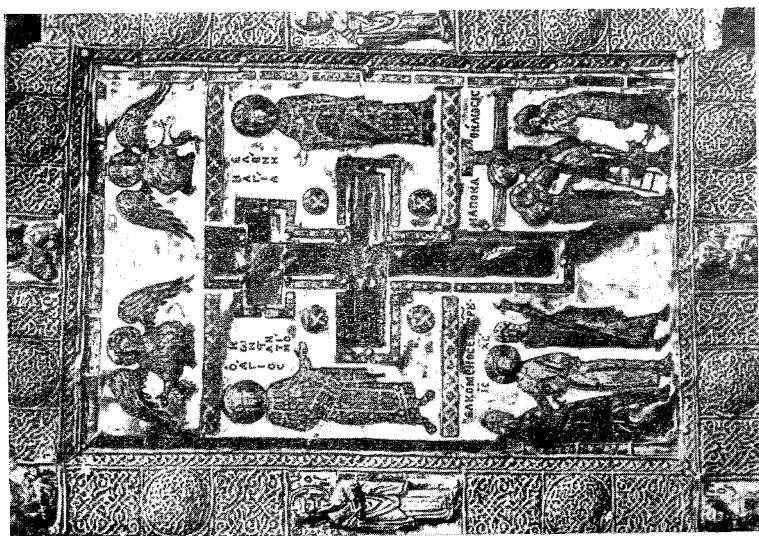
Ma mentre la doratura scompare senza lasciare alcun vestigio della sua

¹ G. AGNELLO. *Il coranetto eburneo dell'ex cattedrale di Lentini*, in "Per l'Arte Sacra", Milano 1933, fasc. n. 2-3, Aprile-Settembre.

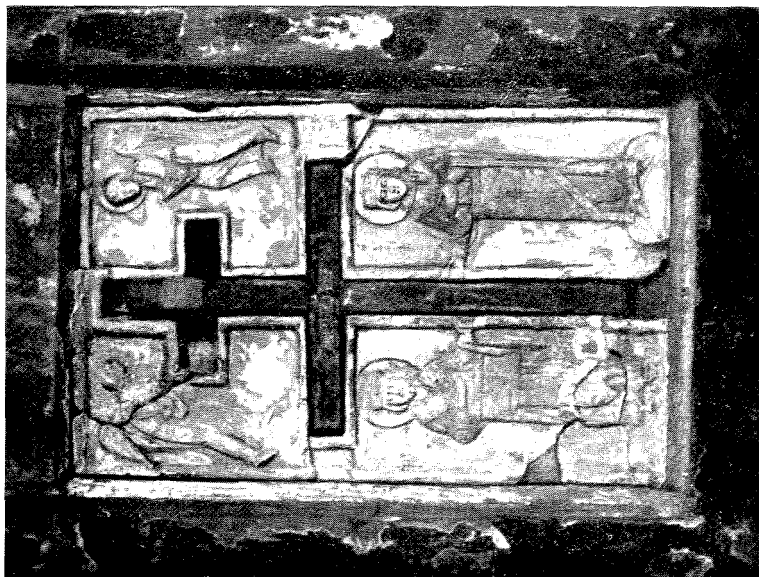
² Questa interessante stauroteca, tuttora inedita, sarà da me prossimamente pubblicata.



LENTINI - Stauroteca (particolare).



RELIQUIARIO DELLA VERA CROCE
(Tesoro della Cattedrale di Gran)



LENTINI ~ Stauroteca

adesione, del colore delle lettere in rosso possono tuttora indovinarsi, coll' ausilio di una buona lente, talune impronte, verticalmente disposte ai due lati della figura femminile :

H	H
A	L
FI	
A	

Evidente sopravvivenza del nome di S. Elena che il culto della croce associa, come è noto, alla costante rappresentazione dell' imperatore Costantino, elevato al ruolo di santo dalla tarda leggenda agiografica.

Le due figure sono improntate allo stesso atteggiamento ieratico, hanno la stessa uniformità di movimenti. Una mano è devotamente piegata sul petto; l' altra mostra di voler sorreggere il legno della croce, ma, dato il netto distacco della lastra, la mano stringe, con ben simulato espediente rappresentativo, la cornicetta costolata che circonda i pannelli. La parte inferiore della figura di Costantino è rozzamente rifatta, mentre integra è la figura di S. Elena, ove non si tenga conto di due scheggiature angolari del pannello, che non intaccano la santa.

L'imperatore indossa indumenti pontificali: al di sopra della *tunica talaris* o *tunica interula*, dalle maniche strettissime, porta una *tunica dalmatica*, dalle maniche ampie, ricadenti, che passa, con eccessiva schematizzazione, sul ventre sotto forma di larga fascia, mentre l'estremo suo lembo viene raccolto e sospeso al braccio sinistro, disteso orizzontalmente verso la croce. Un largo *omoforion*, che lascia scoperto il collo, scende lungo le spalle e il petto e, passando sotto la tunica, si allunga quasi ai piedi.

S. Elena porta una veste molto accollata, con maniche strette e riccamente guarnite ai polsi. Al di sopra un ampio mantello regale, aggirando le spalle, si piega, con studiata cadenza, sul davanti, lasciando libero il petto e facilitando il naturale movimento del braccio destro, disteso verso la croce; il mantello si raccoglie, con la stessa compostezza, sul braccio sinistro, da cui ricade in una grande piega a punta, leggermente rastremata. È trapunto anche esso da ricami che traducono motivi vegetali e, al centro, riproducono una croce a doppio braccio, di linee perfettamente simili a quella lignea. Le punte dei piedi sono assai divaricate, convergenti i calcagni.

La generale disposizione delle figure non è nuova; essa trova uniformità di applicazione in una notevole quantità di reliquiari, di differente materia e struttura.

Il parallelismo con quello della cattedrale di Gran (Ungheria) è evidente¹. In questo il maggior numero di scomparti ha permesso di completare la solita iconografia degli angeli, di Costantino e di S. Elena con due nuove scene: la cattura e la deposizione di Gesù dalla croce.

Ma più evidenti affinità lo legano al reliquario bizantino, una volta conservato nella Santa Cappella di Parigi, e poi disperso: un disegno, pubblicato sulla

¹ SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine à la fin du XIII siècle*, Paris 1896, pag. 81; DIEHL, *L'art chrétien primitif et l'art byzantin*, Paris 1928, tav. LIII.

fine del sec. XVIII, ce ne fa rivivere le forme¹. Attorno ad una croce a doppio braccio sono distribuiti, in alto, quattro angeli, designati da iscrizioni; in basso S. Costantino e S. Elena, accompagnati dai nomi scritti in greco: "disposizione d'insieme che è conforme al tipo di una classe di reliquari, di cui si conoscono diversi esemplari: le stauroteche"².

Il reliquario parigino accolse un pezzo del legno della croce, donato da Baldovino II a S. Luigi. Sembra che, durante l'occupazione latina, diversi reliquari bizantini fossero inviati nel nostro Occidente. Che una simile provenienza esotica possa avere la nostra stauroteca non è da escludere. Tuttavia l'ambiente lentinese, così ricco di elementi neogreci, ne giustifica largamente la presenza. I rapporti poi che legarono la Chiesa di Lentini al monastero basiliano di S. Filippo di Fragalà - a proposito delle contese reliquie dei santi Alfio, Filadelfo e Cirino - conferiscono una sicura legittimazione al possesso della teca. Se essa appartenga all'industre lavoro di un monaco anonimo del monastero di Fragalà o rappresenti, con più probabilità, un prodotto di quelle fluttuazioni che gli scambi commerciali o le persecuzioni iconoclastiche sospinsero dal lontano Oriente sulle coste siciliane, è cosa molto ardua a stabilire.

Le figure sono ottenute con garbata sottigliezza, con chiarezza di composizione. La facilità relativa con cui la steatite si piega alla punta metallica dell'incisore ha permesso di ricavare linee e profili netti e definiti. Ma l'esecuzione è piana e mancante di rilievo plastico: le figure, poco distaccate dai fondi neutri, conservano una rigida e uniforme simmetria. Gli angeli non mancano di movimento, di vigore rappresentativo; ma il loro atteggiamento è uniforme, uguali le movenze. Nei due santi tale uniformità conduce al completo irrigidimento, ad una fredda compostezza, che è soppressione di ogni naturalezza espressiva. Allo sviluppo delle forme, all'indagine del sentimento sottentra lo schema astratto, la rigidità formale: l'artista personale manca. Però, dal lato tecnico, il rilievo è sempre accurato, l'incisione nitida, sicura. Non c'è tratto che riveli indecisione o errore: le figure sono definite con precisione miniaturistica.

Gran pregio una volta traeva l'importante scultura della teca lignea, essendo questa coperta, in tutte le sue parti, da una bella decorazione pittorica, oggi quasi completamente scomparsa; decorazione che estendevasi dal fondo della cassetta al dorso del coperchio, dalla riquadratura marginale allo spessore dei lati esterni: vista nell'insieme, a perfetta chiusura, la teca doveva suscitare un effetto suggestivo per la scintillante policromia che non lasciava scoperto un sol millimetro della superficie. Ma, forse per dare alla pittura un maggior risalto plastico e una più distinta vivacità, si preferì spalmare la superficie del legno di un sottile strato di stucco, su cui si stese la gamma dei colori. È avvenuto così che, in seguito all'uso secolare cui la cassetta è stata sottoposta, la stratificazione dello stucco si è andata gradatamente distaccando, trascinando nella rovina anche i colori.

La teca mostra oggi la naturale compagine fibrosa, con tracce sporadiche e irregolari degli elementi pittorici. Il frammentarismo non consente di darne una qualsiasi descrizione dimostrativa. Notansi nelle scarse incrostazioni super-

¹ MORAND, *Histoire de la Sainte Chapelle royale du Palais*, Paris, 1790, pag. 44.

² J. EBERSOLT, *Sanctuaires de Byzance*, Paris, 1921, pag. 118-119.

stili tracce di colori, fra cui predomina il rosso acceso, il nero, il marrone; ma riesce sterile la laboriosa fatica di ricostruire una qualsiasi continuità di linee per integrare i motivi scomparsi. Accoglieva la pittura temi iconografici tratti dall'agiografia bizantina, o svolgeva semplici motivi decorativi? Quest'ultima ipotesi sembra più probabile; i resti di una grande foglia palmata di color rosso, irradiantesi su sfondo nero, chiuso da spirali, fa pensare allo svolgimento di motivi vegetali: la decorazione ornamentale forse sostituiva in tutto la rappresentazione della figura umana.

La scomparsa della pittura, che avrebbe potuto rendere più agevole la soluzione dei termini cronologici, complica il problema della datazione della stauroteca, dato che l'esame degli elementi stilistici delle sculture non può essere conclusivo. Tuttavia se le ragioni comparative, desunte dal parallelismo della tecnica e dalla generale composizione delle figure, hanno una logica dimostrativa, sembra che le affinità che legano il pezzo lentinese al bassorilievo in avorio, conservato nel gabinetto delle medaglie di Parigi - raffigurante Romano IV e Eudocia coronati da Cristo - ci consentono di collocare la stauroteca tra la fine del sec. X e il principio dell' XI. Nel pezzo parigino - che è stato giustamente definito come uno dei più bei monumenti che ci abbia lasciato l'arte bizantina - i due imperatori, al posto della croce, fiancheggiano la figura del Cristo. Ma la loro presentazione in piena frontalità, la rigidità dei movimenti, l'atteggiamento delle braccia e delle mani, lo spiegamento e la disposizione degli indumenti, tirati colla stessa modellazione, non possono considerarsi come l'effetto di un' affinità causale.

Con buon fondamento la stauroteca lentinese può quindi collocarsi nella seconda età d'oro dell'arte bizantina: età in cui gl'imperatori della dinastia di Macedonia (867-1057) e, successivamente, i principi della famiglia dei Comneni (1081-1185) " diedero all'impero tre secoli di prosperità, di splendore, di gloria " ¹.

GIUSEPPE AGNELLO

¹ C. DIEHL, *op. cit.*, pag. 33.

INTORNO A SIMONE DE WOBRECK

Il nome di questo pittore che, nella seconda metà del '500, lavorò in Sicilia per circa un trentennio (sue notizie dal 1557 al 1585), per quanto non registrato dagli antichi biografi dei pittori fiamminghi e olandesi o da quanti ebbero ad occuparsi della loro attività in Italia, non si può dire giunga del tutto nuovo agli studiosi. Già nel 1878, uno studioso siciliano, il Meli, raccolse e divulgò, in forma schematica, una serie di notizie sul conto dell'artista e diede pure un elenco delle opere, non poche delle quali tuttavia si conservano (si veda "Arch. storico siciliano", III, pp. 202-207); alle notizie raccolte dal Meli, altre poi ne aggiunse il Di Marzo, trattando dei pittori fiamminghi e olandesi che lavorarono in Sicilia, nel capitolo introduttivo al volume dedicato a Guglielmo Borremans (1912). Son queste le notizie - oltre a quelle delle guide locali come, ad esempio, l'*Itinerario di Palermo* del Migliore - di cui s'è servito il Fokker, per il capitoletto sull'artista nell'utile volume sulle opere dei maestri fiamminghi e olandesi conservate nelle chiese italiane (1931), dove pure può vedersi riprodotta la grande tavola raffigurante la "Morte della Vergine", che si conserva a Palermo, nell'oratorio di S. Nicolò al Borgo; e son pure le notizie, che avevo presenti nel rapido accenno che dell'artista ho fatto, segnalando le due "Adorazione dei Magi", della chiesa di S. Francesco ad Enna e del Museo di palazzo Bellomo in Siracusa, non identificate nè dagli scrittori locali, nè dai precedenti ricercatori (in "Emporium", novembre 1949). Or proprio la qualità di queste opere, in chiari rapporti di stile con le altre, ma dalle altre pur diverse, mi ha indotto a sollecitare le ricerche sull'artista (da qui la dissertazione di laurea della Dott.ssa C. Lo Furno) e a continuarle - non senza risultati positivi - anche per mio conto; sicchè ora è possibile tracciare un profilo più compiuto di questo singolare manierista, e di dare una spiegazione puntuale di alcuni passaggi del suo percorso stilistico.

*
**

Come già s'è detto, le notizie sull'attività di Simone de Wobreck in Sicilia si susseguono dal 1557 al 1585. La più antica si riferisce ad un impegno con i benedettini della celebre abbazia di S. Martino delle Scale presso Monreale, per un quadro che avrebbe dovuto rappresentare la Cena di Gesù in Casa di Simone. Una grande tela, raffigurante però il "Convito di Levi", esiste tuttavia, ma, a dire del Di Marzo che ha potuto vederla, altro non sarebbe che una replica del famoso dipinto veronesiano.

Nel 1560 vien compensato per una rappresentazione della Sicilia eseguita per conto della Magna Curia; nel 1562, per incarico del nobile Giacomo Castrone, "uno dei rettori dell'Ospedale grande e nuovo di Palermo", esegui un



Fig. 1 - SIMONE DI WOBRECK - Adorazione dei Magi
(Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo).



Fig. 2 - SIMONE DI WOBRECK - Adorazione
dei Magi (Enna, chiesa di S. Francesco).



Fig. 3 ~ SIMONE DI WOBRECK - Particolare dell' Adorazione dei Magi
(Catania, Museo Civico).



Fig. 4 - SIMONE DI WOBRECK - Lunetta del trittico del Cancelliere
(Palermo, Museo diocesano).



Fig. 5 - SIMONE DI WOBRECK - Particolare del trittico del Cancelliere
(Palermo, Museo diocesano).

“Cenacolo”, per la chiesa dello Spirito Santo (firmato e datato), passato poi nei magazzini del Museo di Palermo (n. 891); nel 1564 firmò una “Flagellazione di Cristo”, a mezze figure, che il Meli ricorda per averla vista nella coll. Volpe, in Palermo, ora dispersa; tra il 1577 e il 1579, per incarico del vicerè Marco Antonio Colonna decorò, nel palazzo reale di Palermo, la cosiddetta “Sala dei quattro venti”, contigua a quella famosa di “re Ruggero”; nel 1581 sottoscrisse la grande tavola raffigurante la “Morte della Vergine”, che tuttavia si conserva nel cappellone centrale dell’Oratorio della confraternita palermitana di S. Nicolò al Borgo; l’anno successivo eseguì, per commissione di Rosa de Tusio (da Tusa) la tavola (firmata Simon de Wobreck fiamengo fecit 1582) con la raffigurazione di “Cristo condotto al Calvario”, che ancora oggi si conserva, per quanto assai scaduta, nella chiesa di S. Francesco in Caccamo (prov. di Palermo); nel 1583, secondo quanto riferiscono gli scrittori locali, a partire dal Mongitore, sottoscrisse la tavola, raffigurante in alto “l’Incoronazione della Vergine”, e in basso “i Santi Lorenzo, Margherita, Agata e Bartolomeo”, già nella chiesa palermitana di S. Agata li Scarruggi, distrutta per far posto alla piazza del Teatro Massimo, ed ora, se non scomparsa, dispersa; nel 1585, per conto di Don Alasco Sala e della moglie, dipinse la “Vergine del Rosario”, già nella chiesa dei francescani di Partanna (Trapani) ed ora nel Museo di Palermo; ed ancora la grande “Adorazione dei Magi”, (firmata e datata), già nell’Oratorio dei Tre Re in Palermo ed ora nel Museo Civico di Catania.

Pure a questi anni è probabile appartenga la tavola raffigurante il “Seppelemento di Cristo”, conservata nell’Oratorio del SS. Sacramento al Papireto in Palermo, tradizionalmente attribuita al nostro pittore, e registrata dal Fokker nell’opera di cui avanti s’è detto: l’attribuzione tradizionale s’appoggia infatti sui caratteri stilistici assai evidenti.

*
* *

Dalle notizie elencate risulta che dell’attività di Simone de Wobreck il periodo meglio documentato, anche perchè ad esso si riferiscono le opere pervenute, è quello più tardo, dal 1581 in poi. Del dipinto eseguito nel 1562 per commissione di Giacomo Castrone, potrà soltanto dirsi – se pure sarà possibile rintracciarlo – quando sarà riorganizzato il Museo di Palermo. Ma le scoperte recenti consentono di colmare la lacuna; le due tavole, entrambe raffiguranti l’ “Adorazione dei Magi”, da me identificate rispettivamente nella chiesa di S. Francesco ad Enna e nel Museo di palazzo Bellomo in Siracusa, appartengono certamente – quest’ultima è datata 1570 – ad una fase anteriore a quella fin qui documentata (fig. 1 e 2); e ad un momento ancora più primitivo appartiene il trittico già nella chiesa del Cancelliere ed ora nel Museo diocesano di Palermo, sempre ricordato come una delle più significative opere fiamminghe esistenti in Sicilia¹ e che a me non par dubbio sia opera tipica del nostro artista (figg. 3-4).

¹ A titolo di curiosità ricordo che il trittico del Cancelliere venne nel passato attribuito ad Antonello da Messina e successivamente a Vincenzo da Pavia e ad un ignoto pittore fiammingo. Il Brunelli lo associò poi alla “Disputa di S. Tommaso”, del Museo di Palermo, e dell’una e dell’altro indicò come possibile autore Antonello de Saliba (cfr. E. BRUNELLI, *Antonello de Saliba*, ne “L’Arte”, 1904). Va da sé che la “Disputa”, non ha nulla in comune nè con l’opera del De Saliba, nè con quella del De Wobreck, ma è opera tipica, come in altra occasione ho chiarito, di Antonello Crescenzo.

Il trittico, già nella chiesa del Cancelliere, reca nello scomparto centrale l' "Adorazione dei Magi", in quelli laterali due figure di Santi (S. Agostino e S. Tommaso?) e nella lunetta, che è anche la parte più interessante di tutto il complesso, la "Natività". Che esso, nonostante la maggiore freschezza dovuta pure allo stato di conservazione, perfettamente leghi con le due "Adorazioni dei Magi", di Enna e Siracusa, mi sembra risulti con tutta evidenza dal semplice accostamento delle tre opere. Alcune figure, che compaiono in tutte e tre i dipinti, si direbbero cavate da una matrice comune, tante esse sono uguali per cadenze e per forme: tale è, ad esempio, il caso della figura di S. Giuseppe che in queste "Adorazioni", sta sempre accosto alla Vergine; e tale è il caso, come può facilmente riscontrarsi, di tante e tante altre figure.

Ma siffatti riscontri non avrebbero senso se altri elementi non intervenissero a documentare la similarità del gusto e dello stile. Or sul piano del gusto, sta in primo luogo la sontuosità con cui sono ornate le figure: gli ori che risplendono nei risvolti del manto della Vergine e di quelli dei Magi, nelle grandi aureole, nei berrettoni orientali, nei gioielli di accurata e squisita fattura; e sta ancora la cura sottile posta negli ornamenti delle vesti seriche, nei disegni dei broccati. Nel dipinto di Enna, purtroppo assai malandato e in alcune zone, a incominciare dal fondo, grossolanamente ridipinto, l'effetto sontuoso dello splendore degli ori e della trama sottile delle decorazioni, sui colori vividi (verde smeraldo, rosso rubino, rosa, etc.) è in gran parte perduto; ma può ancora godersi nei due dipinti di Palermo e Siracusa, anch'essi però bisognosi di un attento restauro. L'intima consonanza di questi elementi è convalidata dalla qualità dello stile: uguale ricorre nei vari dipinti quell'adergersi morbido delle forme entro profili indolenti e statici, sì che le varie figure si snodano con lentezza, intese più alla loro esibizione, piacevolmente decorativa, che all'azione.

Gli aspetti peculiari dei dipinti fin qui ricordati si ritrovano nel gruppo delle opere più tarde come - per indicare soltanto quelle firmate e datate - la "Morte della Vergine", della Confraternita di S. Nicolò al Borgo di Palermo, il "Calvario", di Caccamo, l' "Adorazione dei Magi", del Museo Civico di Catania (fig. 5); in conseguenza, senza attardarci in facili confronti, possiamo con tutta tranquillità dire che non può cadere dubbio alcuno sull'attribuzione al nostro artista del gruppo di opere già discusso. È da rilevare però che in quelle del secondo gruppo, come, del resto, nell' "Adorazione dei Magi", di Siracusa, le composizioni diventano più affollate e gli innesti del manierismo italiano molto più evidenti ed accentuati.

Vedremo tra poco a quale fonte il De Wobreck attinga; per ora la constatazione ha interesse per trarre la conferma che le opere del primo gruppo, e particolarmente il trittico del Museo diocesano di Palermo e l' "Adorazione dei Magi", di Enna, sono da riferire alla fase più primitiva dell'attività dell'artista olandese in Sicilia. Nelle due opere testè citate la composizione pressochè analoga (in quella di Enna è da supporre che il fondo sia scomparso sotto le ridipinture), è imperniata su poche figure, e l'effetto tutto fondato sulla ricchezza degli elementi decorativi, sullo splendore dei colori. Non mancano in queste opere echi del manierismo italiano, ma è evidente che esse, più e meglio delle altre, si ricollegano alla pittura olandese e fiamminga.

Infatti è da escludere, nonostante la lunga attività svolta in Sicilia, una formazione italiana del De Wobreck: gli echi del manierismo italiano, che s'avvertono nel trittico del Cancelliere, attribuito pure in antico a Vincenzo da

Pavia, son quelli ch'eran divenuti patrimonio comune della pittura olandese e fiamminga di quel momento.

Comunque, per quel che in atto sappiamo, non mi par dubbio che il trittico palermitano, sia da ritenersi l'opera più antica del De Wobreck in Sicilia; che ad essa segua l' "Adorazione dei Magi", di Enna e quindi quella del Museo di palazzo Bellomo in Siracusa (1570).

*
* *

S'è già accennato all'incontro del De Wobreck con il manierismo italiano, di cui non pochi elementi compaiono nelle opere della fase estrema della sua attività, e s'è già pure detto che per il trittico del Cancelliere, venne fatto in antico il nome di Vincenzo da Pavia.

L'attribuzione, anche se insostenibile, resta pur sempre importante: lo scambio aduggiava un rapporto che di fatto esiste e va storicamente motivato.

Vincenzo da Pavia operò in Sicilia nella prima metà del secolo (dal 1519 al 1557), e grande dovette essere la sua reputazione: il De Wobreck ne studiò l'opera, la riprese, e può dirsi che nella seconda metà del secolo tenne il ruolo che nella prima metà aveva tenuto il pittore pavese.

Che il De Wobreck abbia studiato l'opera del De Pavia risulta da un fatto che, pur senza trarne le dovute conseguenze, non è sfuggito agli studiosi che mi hanno preceduto: quando nel 1585 esegui la gran tavola del Rosario per la chiesa francescana di Partanna, egli non fece che trascrivere, pressochè letteralmente, la tavola di ugual soggetto che, circa mezzo secolo prima, e precisamente nel 1540, Vincenzo da Pavia aveva dipinto per la chiesa di S. Domenico in Palermo¹.

Può darsi che una trascrizione così fedele, al punto da fare indicare nel quadro di Partanna una copia di quello palermitano, sia stata richiesta dai committenti; ma è pure certo che desunzioni dalle opere del pittore pavese si notano in tutte le opere del De Wobreck, a partire dalla tavola siracusana, che è, come s'è visto, del 1570. L'opera di Vincenzo da Pavia era dunque assai familiare al De Wobreck, ed è in essa che bisogna principalmente rierecare la fonte dei tanti aspetti del manierismo italiano, che si notano nelle opere tarde del pittore olandese.

Nel dipinto siracusano non poche figure son puntualmente tratte da opere di Vincenzo da Pavia; ma le desunzioni si fanno più larghe ed accentuate in dipinti come la "Morte della Vergine", e particolarmente la "Deposizione", dell'Oratorio del SS. Sacramento al Papireto in Palermo (fig. 6) che si direbbe, al pari della tavola di Partanna, trascrizione di un'opera di Vincenzo da Pavia.

Purtroppo il pittore pavese è più noto - dico noto per i documenti pubblicati dal Cosentino e dal Di Marzo - che studiato. In lui è stato visto soltanto il divulgatore delle forme del manierismo romano, e particolarmente di quello di origine raffaellesca, ma la sua opera, ancora in gran parte da ricercare o da identificare, è molto più complessa, e la parte più viva di essa è forse costituita da quella che maggiormente appare legata alla tradizione lombarda e alla tradi-

¹ È da dire però che del dipinto del De Pavia furon fatte eseguire parecchie copie: una di esse, con la data 156..., si vede nella chiesa di S. Domenico in Modica.

zione emiliana. Riflessi emiliani, e più particolarmente parmigianeschi, si colgono in parecchie opere del De Pavia, e tra esse appunto si pone quella "Madonna del Rosario," (un quadro questo assai tipico e significativo, in cui, accanto agli elementi emiliani, rimangono ricordi - si osservi quella canestra colma di frutta e di fiori, sul primo piano, desunta, si direbbe, dal Bergognone - della più antica educazione lombarda) che il De Wobreck trascrisse nel quadro di Partanna. Echi emiliani - come dimostrano, per fare qualche esempio, le due lunette con al centro la "Trinità," della tavola di Partanna e di quella raffigurante il "Sepellimento di Cristo," - non mancano, nelle opere del pittore olandese, e la fonte è ancora una volta da ricercarsi appunto nell'opera del pittore pavese.

Certo è pure che il De Wobreck, non dovette restare insensibile all'azione più immediata di altri manieristi che lavorarono in Sicilia o inviarono opere in Sicilia. Influssi di Polidoro da Caravaggio, del cremonese G. P. Fonduli (altro artista da ricercare e studiare), di Marco Pino, s'avvertono in opere come la "Adorazione dei Magi," del Museo Civico di Catania, o come il "Calvario," di Caccamo, in cui si isola, per freschezza di tinte, la macchia ariosa del brano paesistico (fig. 7); e sono influssi che si sovrappongono al fondamento nordico della sua educazione artistica, appesantendo le composizioni, e il ritmo stesso dei colori, tanto limpido nelle opere del momento più primitivo.¹

STEFANO BOTTARI

¹ Quando questa nota era già composta mi sono accorto che al momento del trittico del Cancelliere perfettamente corrisponde un'altra opera, già nella chiesa di S. Giovanni, successivamente in quella delle Confraternite riunite dei santi Giovanni e Giacomo a Porta Carini, ed ora - se le mie informazioni sono esatte - nel Museo Nazionale di Palermo (fig. 8). Si tratta di due tavole (sportelli forse di un trittico) riunite in un'unica cornice (m. 1,60 x 1,90) e raffiguranti, nel vano di una inquadratura architettonica d'impronta rinascimentale, la Vergine e S. Elisabetta, S. Giuseppe e S. Zaccaria. La tavola venne dal Di Marzo in un primo tempo associata alla così detta "Madonna greca," di Alcamo (un'opera di schietto carattere lombardo) e successivamente attribuita, insieme con la pala di Alcamo, al palermitano Pietro Ruzzolone (Cfr G. DI MARZO, *Delle belle Arti in Sicilia* (Palermo 1862), III, p. 157 e sg., IDEM, *La pittura in Palermo nel Rinascimento* (Palermo 1899), p. 240 e sgg.). Ma quanto essa è lontana dall'unica opera certa del Ruzzolone (la grande croce della Cattedrale di Termini Imerese) e dalle altre che, come specificherò in altra occasione, gli si possono fondatamente attribuire, altrettanto è vicina al trittico del Cancelliere: la figura della Vergine è quella stessa, sia nei tratti fisionomici che nelle peculiarità formali, che si vede nello scomparto centrale del trittico, e perfettamente coincidono, in tutti gli aspetti, con quelle dello stesso scomparto, le due figure di Zaccaria e Giuseppe. Questa nuova attribuzione conferma quel che si notava sulla posizione tenuta dal pittore olandese in Palermo nella seconda metà del '500.



Fig. 6 - SIMONE DI WOBRECK - Deposizione (Palermo, Oratorio del SS. Sacramento al Papireto).



Fig. 7 ~ SIMONE DI WOBRECK ~ Calvario (Caccamo, Chiesa di S. Francesco).

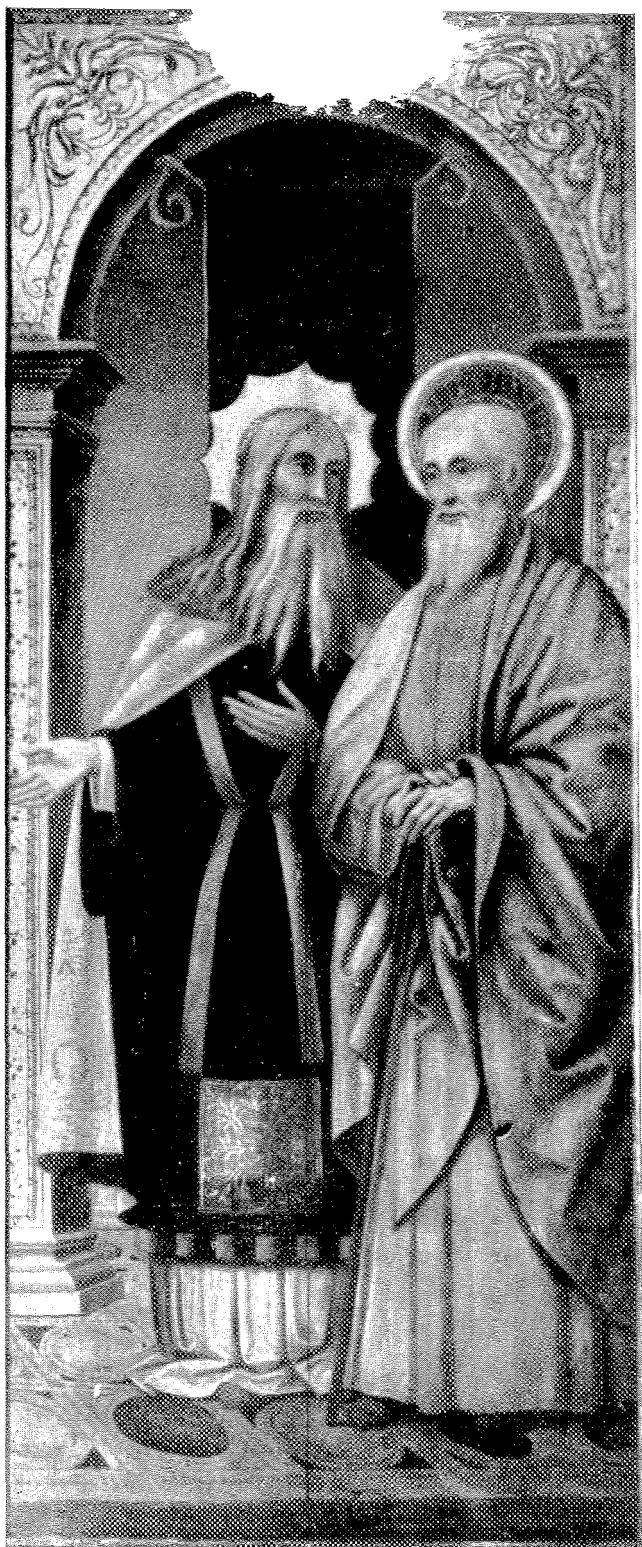


Fig. 8 ~ SIMONE DI WOBRECK ~ Sportello di un trittico (Palermo, Museo Nazionale).

ALFIERIANA

(TRA LE CARTE DI MONTPELLIER)*

1 - UN EPIGRAMMA.

Sul finire del mese di ottobre 1791 l'Alfieri, insieme con la sua donna, rientrava in quella "cloaca massima", dove le circostanze lo costringevano a stabilire la sua residenza. Ma il soggiorno a Parigi doveva esser breve; nel marzo 1792 la madre lo esortava ad allontanarsi da un paese "dove non è più libero l'esercizio della cattolica religione, e dove tutti tremano sempre, ed aspettano continui disordini e disgrazie". La fuga è del 18 agosto, ed è descritta in una famosa pagina della *Vita* (ep. IV, cap. XXII). Tornato in patria, andava scrivendo versi riguardanti gli avvenimenti e le riforme di Francia, e un bel giorno si ritrovò "un diluvio di composizioni poetiche, sonetti ed epigrammi su quelle risibili e dolorose vertenze", (ep. IV, cap. XXIII); a questo "garrulo miscuglio", pensò di "dar corpo e sussistenza", nel 1793, ma solo nel 1798 vi pose fine e nell'anno successivo si occupò del riordinamento definitivo.

L'epigramma qui riprodotto (che non fa parte del *Misogallo*) fu certamente composto intorno a quegli anni; esso fu incluso nella raccolta di epigrammi, e il Maggini (per la sua edizione delle *Rime*, Firenze, Le Monnier 1933) lo trasse dal ms. 21 della Biblioteca Laurenziana (dov'è trascritto a p. 81). Questo ms. è un volumetto di pp. 89, rilegato in cartone azzurro filettato d'oro, e contiene 71 sonetti, il capitolo ad Andrea Chénier, 39 epigrammi e la *Teleutodia* (quest'ultima fu aggiunta in un secondo tempo); tutti i componimenti sono copiati con nitida calligrafia e sono preceduti dal frontespizio riprodotto a caratteri che imitano la stampa. Si tratta di una copia pronta per il tipografo (se ne veda la descrizione completa nel Maggini, op. cit., pp. XXII e XXIII); e quei componimenti avrebbero dovuto costituire la seconda parte della edizione delle *Rime* (pubblicata postuma, nel 1804, dal Piatti a Firenze, con la falsa indicazione di Londra, forse perché il frontespizio del ms. 21 reca proprio l'indicazione di Londra, testimoniando l'intenzione dell'Alfieri di fare stampare il libretto in Inghilterra).

L'autografo di questo epigramma è conservato nella Biblioteca municipale di Montpellier (fondo Alfieri, fasc. 4, carta 9), e lo riproduciamo con le relative correzioni.

Mista coll' ispo crin, di lui [del crin] più sconcia
Fino a mezza la guancia // Scendente a mezza guancia

* Ringrazio vivamente M. René Servigne, Bibliothécaire-adjoint della Biblioteca municipale di Montpellier, il quale ha gentilmente facilitato le mie ricerche consentendomi di utilizzare proficuamente il breve periodo del mio soggiorno in quella città.

- Una risìbil barba
 Fosco un ceffo di Jarba
 5 - Torv'occhio che di sotto in su si slancia
 In chi lo sfugge, audace;
 Da chi 'l fissa, fugace:
 Due [Di] corna immense di un cappel [un cappellon] birresco
 Sotto cui ben si acconcia
 10 - La ignobil fronte con le ottuse [ben alte] [più fosche] corna
 Del minacciar schiavesco:
 Un guancialon che imprigiona la strozza
 E serbandola al laccio in un l'adorna.
 Qui piglio fiato e rifiorir mi piace
 15 - un po' mia tavolozza.
 [Una impudente ciancia
 Con chi l'ingozza
 E un divorzio farsesco
 Con chi guarda in cagnesco]
 Mani sporche, ugne sporche, abito sporco,
 Cintovi sopra un grave strascicante
 Sciabolone, spaccante
 Giù giù la terra a far finestra all'Orco.
 20 - Tutto il resto, è calzoni;
 Nascenti in cima in cima a una vil pancia
 [Incipiando di sopra della pancia]
 Morenti [In fin], ai pedignoni:
 [Fin ai calzoni]
 Scarpe, ei non l'ha di suo, ma le conquista,
 Pur che il diavol l'assista.
 25 - Chi mi dà un soldo, o due quattrin di mancia,
 Ei l'avrà stra[ben]pagata
 Questa effigie sputata
 D'un Paladin Republican di Francia.

Si tratta del noto *ritratto* del "Paladin Republican di Francia", satireggiato anche in altri epigrammi, un ritratto fisico che vuole corrispondere alla figura morale. Lo stato d'animo dell'Alfieri riguardo ai Francesi è troppo noto (non sarà male, però, insistere sul misogallismo alfieriano come amore di libertà); della rivoluzione francese l'Alfieri vide soltanto il disordine (le cui conseguenze, purtroppo, dovette sperimentare personalmente), i vestiti non sempre puliti e le divise improvvisate.

È, questo, uno degli epigrammi più lunghi di quanti l'Astigiano ne abbia scritti, ed è anche dei più compiuti ed efficaci. Voleva fare un quadro, a tinte piuttosto vivaci, e ci è riuscito a meraviglia: il poeta stesso sente la pittoricità dei suoi versi e, a un certo momento, parla il linguaggio del pittore dichiarando di volere "rifiorire", la sua "tavolozza". Le pennellate sono ampie e rapide, lo sfogo incalza tutto d'un fiato per ben tredici versi, onde quella interruzione al quattordicesimo e al quindicesimo verso per "pigliar fiato", restituisce davvero la lena anche al lettore che, divertito e rinfrancato, ripiglia la lettura con rinnovato

diletto. L'intonazione è sprezzante e ironica, come sempre, ma qui il disprezzo viene superato dal gusto che il poeta prova (direi dal divertimento) nel fare una descrizione così buffa. Le stesse correzioni mostrano l'intento più che di infierire contro l'uomo indegno di rappresentare un'idea, di descrivere una figura così ridicola e caricaturale.

Forse qui l'Alfieri era veramente più interessato a quel vestito che aveva stranamente colpito la sua fantasia, che all'odiato rivoluzionario, e per questo i pochi versi riferentisi non a un atteggiamento fisico o a un particolare esteriore ma a un'abitudine non connessa ai colori sgargianti del ritratto (la ciancia e il divorzio farsesco) vengono subito eliminati.

La caricatura incomincia dalla testa, poi, a poco a poco, lo sguardo del poeta scenderà fino alle scarpe. Evidentemente il procedimento dev'essere quello del pittore: scoprire i tratti più significativi e su quelli calcare le linee ed esagerarle. L'epigramma è composto di getto (è troppo noto il modo di comporre dell'Alfieri); l'ispirazione è esuberante e suggerisce qualche volta due redazioni ugualmente buone che leggiamo affiancate o sovrapposte l'una all'altra; le correzioni sono poche e quasi sempre migliorano il testo; la punteggiatura non è sempre curata (lo sarà nella trascrizione definitiva).

Della elaborazione notiamo, al v. 2, le due lezioni affiancate - *Fino a mezza la guancia e Scendente a mezza guancia* - la quale ultima meglio esprime il senso di rilassamento e di disordine della barba sconciamente fluente; il "cappellon", di cui al v. 8 avrebbe meglio espresso il tono caricaturale della rappresentazione, ma la parola più adatta fu sacrificata alle esigenze metriche del verso, mentre la efficace cesura data dalla divisione delle immagini - *due corna immense, un cappellon birresco* - ha dovuto essere soppressa per ragioni di senso (le corna sono del cappellone, e bisognava necessariamente attaccarle al cappellone).

Il tema delle corna, ritornando subito dopo, al v. 10, richiedeva almeno una variazione di intensità, donde le lezioni "più fosche" e "ben alte", ma il poeta non trovò l'aggettivo meglio rispondente al proprio pensiero (oppure non riuscì a sincronizzarlo col verso) e preferì la lezione "ottuse", che non è un accrescimento di "immense", ma esprime un'altra qualità del ritratto morale del suo eroe (del resto i vv. 10 e 11 costituiscono una parentesi del ritratto fisico, perché si riferiscono al "minacciar schiavesco"). L'interruzione per "ripigliar fiato", e "rifiorir la tavolozza", (efficacissimo il parlare di tavolozza in un quadro siffatto), avviene esattamente a metà del componimento (v. 15), e la ripresa sarebbe stata piuttosto stonata con quei quattro versi, che rimasero imprigionati in una grossa parentesi, perché furono subito rifiutati. Che quei versi siano stati rifiutati subito, si deduce dal fatto che tutti i versi sono numerati di cinque in cinque, e la numerazione prosegue, dal v. 15 al v. 20 senza tenerne conto (sebbene, come s'è detto, non siano cancellati ma solo incarcerati tra parentesi); l'Alfieri vide subito che, per dare uniformità e coerenza all'epigramma, bisognava continuare la descrizione dell'abbigliamento e delle stravaganze del corpo, e omise quei quattro versi che, pure, gli erano piaciuti. La lezione del v. 21 - *Nascenti in cima in cima a una vil pancia* - rischiò d'essere sostituita con un'altra - *Incipiendo di sopra della pancia*, - ma non lo fu, probabilmente per contrapporre *Nascenti* a *Morenti* del verso successivo (la lezione *Fin ai calzoni*, del v. 22, non è ammissa perché di calzoni s'era parlato poco prima).

Dal berretto e dai calzoni di quei primi militi repubblicani l'Alfieri trasse

altre volte spunto per i suoi sfoghi antirivoluzionari. Si rilegga l'epigramma XVIII del *Misogallo* (27 febbraio 1795):

Imberrettando le fittizie teste
 Di un rosso cencio, è ver, Galli miei buoni,
 Che parer liberi uomini credeste?
 Arlecchin crede anch'ei, che si traveste,
 Benchè pur mostri ognor dappiè i calzoni.
 Nol crediate, che il giunger creste a creste
 Vi possa, o Galli, far parer leoni.

Anche di questo epigramma abbiamo trovato a Montpellier una prima redazione, che differisce alquanto dalla definitiva (Fondo Alfieri, fasc. 4, carta 15). È una scheda (datata, 19 marzo 1797) dove, di traverso, si legge l'abbozzo del sonetto *Se penso a me solo vorrei morir primo*, e nel retro il pensiero "d'anni 41 sto come a una finestra che di qui mira la gioventù passando, di lì la vecchiezza vegnente...":

Imberrettando le fittizie teste
 Di un cencio vostro, il so, Galli miei buoni,
 Farvi liberi ed uomini credeste:
 Ma in mascherarvi, o Galli, da leoni
 Mi sembrate Arlecchin, che si traveste
 Mostrando sempre almen mezzi i calzoni:
 Così voi col v'aggiunger [appor] creste a creste.

Avrebbe dovuto essere un sonetto, se nell'altro abbozzo segnato di traverso nello stesso foglietto (*Se penso a me solo*) si legge in principio: "altro sonetto". Si veda, ancora, l'epigramma XV (9 ottobre 1797):

Nei prolissi calzoni
 (Lor legittime magioni)
 Stan di casa i re-galli-pubbliconi.
 Han per cresta i cappelloni,
 Supplemento dei braconi,
 Che van salendo all'alte regioni
 Sin che il capino anch'ei vi s'incalzonì.

E, sebbene meno appropriati al caso nostro, si rileggano l'epigramma XXIV (19 agosto 1798) e l'epigramma XIII del *Misogallo* (27 ottobre 1795).

2 - UN SONETTO INEDITO DI UGO FOSCOLO.

Il seguente sonetto si trova tra le carte alfieriane di Montpellier (Fondo Alfieri, fasc. 21, carta 3):

Un'alma fiera, e in un grande, e pietosa
 Vidi in due lumi del color dell'acque,
 Ove d'Amor la bella Madre nacque,

E in una fronte altera, e maestosa.
 Candido il volto in cui pallida rosa
 Traspare; Amor fe' l'opra, e si compiacque;
 Natura la mirò confusa, e tacque,
 Ch'una farne temé così famosa.
 Fabre tu ridi? Ah! la tua sola mano
 I tratti di una mente ardita, e forte
 Forse segnò per l'avvenir lontano.
 Se il ciel concesse a te la bella sorte
 Alfieri d'eternar, nol festi invano
 Ch'ei par (pur ?) t'ha tolto alla seconda morte.

Il Mazzatinti lo descrive: "Sonetto d'anonimo a F. S. Fabre, autore del ritratto di V. A.", (vedi G. S. L. I., 1884, p. 379). A piè di pagina una breve annotazione a matita informa: "Je ne me souvien pas si ce sonnet est de Rosini ou d'Ugo Foscolo". Non esitiamo, per le ragioni seguenti, ad attribuirlo al Foscolo.

Il sonetto non figura nelle principali raccolte rosiniane (*Poesie*, Pisa, Capurra 1817-1822, in *Parnaso degli italiani viventi*, vol. LV; *Prose e versi*, Milano, Silvestri, 1826; *Rime e prose*, Pisa, 1830-32, 5 voll.; *Opere*, Pisa, Capurro 1835-53, 11 voll.).

Ma, mentre il Fabre dipingeva il ritratto del Foscolo per commissione della "donna gentile", questi gli indirizzò un altro sonetto: ed è proprio il confronto tra i due sonetti che induce ad attribuirne la paternità allo stesso autore.

Ecco l'altro sonetto (*Opere di U. F.*, Firenze, Le Monnier, volume nono, *Poesie*, p. 193):

Vigile è il cor sul mio sdegnoso aspetto,
 E qual tu il pingi, Artefice elegante,
 Dal dì ch'io vidi nel mio patrio tetto
 Libertà con incerte orme vagante.
 Armì vaneggio, e il docile intelletto
 Contendo alle febee Vergini sante;
 Armì, armì grido; e Libertade affretto
 Più ognor deluso e pertinace amante.
 Voce inerme che può? Marte raccende,
 Vedilo, all'opre e a sacra ira le genti;
 Siede Italia, e al flagel l'omero tende.
 Pur, se nell'onta della Patria assorto
 Fien mie speranze, e i dì taciti e spenti,
 Il mio volto per te vince la morte.

Questo sonetto fu composto certamente prima del 24 luglio 1813, data della partenza per Milano. L'altro, invece, dovette essere composto nei primi mesi del soggiorno fiorentino del Foscolo.

Il Foscolo, venuto a Firenze e avendo preso a frequentare il salotto della contessa d'Albany, fu assai largo di lodi e di complimenti così per la dama come per il suo amico, e, specialmente nei primi mesi, lo spirito di Vittorio Alfieri fu quasi sempre presente ai loro incontri. L'epistolario è ricco di notizie in proposito: "vado dalla contessa, scrive alla Martinetti nell'agosto 1812, perché parla

spesso d'Alfieri „; e il 14 settembre: “ la contessa, che ha pigliato a volermi bene, mi lasciò vedere tutti quanti i manoscritti del Tragico „. La casa della contessa era adorna di molti quadri di Francesco Saverio Fabre (vedi tra l'altro, la lettera da Milano, del 1 agosto 1813, dov'è detto: “ io sarei ingrato se non dicessi che quella benedetta casa lung'Arno, e quella sala con quella Musa e con quel *quadro del Saule*, e dov'io era accolto da un'ospite sì gentile m'hanno infuso spirito e nervi a far meglio „) e, tra tutti, il più ammirato e ricercato dagli ospiti era certamente quello dell'Alfieri (forse quello eseguito nel 1797, il migliore). Ugo Foscolo aveva guardato a quel ritratto come a una reliquia da venerare; per lui il nome e la casa della contessa d'Albany non potevano staccarsi dal nome e dall'effigie di Vittorio Alfieri.

Appena tre mesi dopo il suo arrivo a Firenze, una sera del mese di novembre 1812, essendo costretto a restare in casa a causa di una “ infiammazione di petto e di gola „, così scrive da Bellosguardo alla contessa: “ Ieri sono venuto in ispirito a venerare passando il ritratto del Conte e ad ossequiar lei... „. È, quindi, da pensare che uno dei primi componimenti poetici composti dal Foscolo in quel periodo sia stato dedicato all'Alfieri, e precisamente all'Alfieri come gli era apparso per la prima volta nella casa del “ degno amore „: forse questo sonetto fu composto proprio mentre era costretto a restarsene “ tutto chiuso la sera nella *sua stanza* „ (lettera alla stessa, 13 novembre 1812).

Il poeta non comincia con la descrizione dei tratti esteriori; la sua prima impressione, alla vista del ritratto, è quella del tormento interiore sprigionantesi dall'aspetto fisico: egli vuole penetrare nel cuore e nell'anima del personaggio.

Nel ritratto dell'Alfieri vede in primo luogo “ un'alma fiera „, che si manifesta da “ due lumi del color dell'acqua „; nel proprio ritratto eseguito dal medesimo pittore vede subito un “ cor vigile „, e uno “ sdegnoso aspetto „, ansioso di libertà. I ritratti non ispirano al poeta sentimenti duri, aspre invettive o ardori pugnaci: invero, nel sonetto già noto, anche se si parla di armi e di Marte, prevalgono di gran lunga le immagini delle “ incerte orme „, del “ docile intelletto „, delle “ febee vergini sante „, del “ pertinace amante „, (sia pure di Libertade), e la “ sacra ira „, si attenua nella visione dell'Italia che, rassegnata, “ al flagel l'omero tende „. La intonazione è, quindi, eguale; le ripercussioni dei due ritratti nell'animo del poeta sono egualmente graduate, e ciò si spiega anche col grande desiderio del Foscolo, specialmente in quel periodo di tempo, di emulare l'Alfieri (si pensi altresì al tentativo tragico della *Ricciarda*).

Il confronto delle due terzine è ancor più probante. Un emistichio interrogativo apre, in entrambi i sonetti, la prima terzina: è il ritorno della stessa tecnica, seguita in due sonetti di argomento consimile. Sebbene le rime delle terzine siano in ordine diverso (a, b, a, b, a, b; a, b, a, c, b, c), tuttavia una rima si ripete nei due sonetti (*-orte*), i quali si concludono con la stessa parola: *morte*.

Il pensiero del poeta si rivolge, in fine, al futuro; però, mentre per il proprio ritratto modestamente attribuisce al pittore il merito della fama oltre la morte, per l'Alfieri invece attribuisce al tragico il merito d'eternare l'autore della tela. Proprio questa fu, forse, la ragione per cui il sonetto rimase inedito; esso, del resto, non solo si conclude con una affermazione non troppo lusinghiera per il Fabre, ma contiene una vera contraddizione tra quanto è detto nei primi versi e la conclusione. In principio, infatti, il quadro è attribuito al pennello di Amore

ed è giudicato tale che la stessa Natura debba ammutolirne al cospetto, mentre alla fine il merito si trasferisce dal ritrattista al personaggio ritratto. Il Foscolo conosceva ancora poco il Fabre e, pur volendolo elogiare per far cosa gradita alla contessa, non aveva di lui troppa stima (forse non n'ebbe mai del pittore, sibiene dell'uomo "per la sua mite e generosa filosofia": lettera allo stesso, da Milano, 24 gennaio 1814), e a un certo punto, dopo le esagerazioni espresse nelle due quartine, gli venne il riso alle labbra, quel riso che nel verso successivo mette in bocca allo stesso Fabre, credendo di esaltarne la modestia e la bontà.

Ciò conferma che il vero ispiratore di questo sonetto è l'Alfieri, del quale il Foscolo era tutto preso in quei mesi.

Forse il sonetto non fu subito consegnato al destinatario, o fu consegnato soltanto alla contessa, che lo serbò tra le carte alfieriane (nuova riprova che è dedicato soprattutto all'Alfieri), dove il Fabre lo rinvenne.

3 - LA CONTESSA D'ALBANY IN CONVENTO.

Il distacco definitivo di Luisa Stolberg dal marito avvenne nel dicembre 1780. L'Alfieri, che dall'autunno 1777 aveva preso a frequentarne la casa in Firenze e n'era ormai fieramente innamorato, ebbe parte decisiva nel distacco, che favorì allo scopo di liberare la donna dal violento e ubriaco marito. Egli dichiara nella *Vita* (ep. IV, cap. VIII) che "mai non *diede* consiglio estremo alla *sua* donna se non quando i mali suoi divennero estremi davvero", ma si sa che gl'innamorati tendono un po' a esagerare. L'occasione della definitiva separazione fu la scenataccia che il conte Carlo Eduardo Stuart fece alla moglie nella notte di Sant'Andrea, una "violenta scena baccanale", in seguito alla quale fu predisposto un piano per la liberazione. Lo stesso marito accompagnò la moglie al convento delle Bianchette che ella aveva espresso il desiderio di visitare, ma quando furono dentro, un ordine "di chi allora comandava in Firenze", vietò che la contessa ne uscisse.

Qualche giorno dopo, il 9 dicembre 1780, la contessa scrisse al cognato Enrico Benedetto Stuart, cardinale di York, per chiedere protezione e pregarlo di farla trasferire in un convento di Roma. Il cardinale rispose da Frascati, dove risiedeva, il 15 dicembre. La lettera, in francese, è conservata nella Biblioteca municipale di Montpellier (fondo Albany, fasc. 1): è una lettera molto affettuosa, piena di comprensione e di ammirazione per la grave decisione presa dalla cognata, di entrare in convento.

"Mia cara sorella - scrive il cardinale - non posso esprimervi la mia afflizione per ciò che ho letto nella vostra lettera del 9 scorso. Da molto tempo avevo preveduto ciò che è accaduto.... Non dovete mettere in dubbio i miei sentimenti verso di voi e fino a qual punto io comprenda la vostra situazione, ma d'altra parte vi prego di riflettere che in ciò che riguarda la vostra indissolubile unione con mio fratello io non vi ebbi altra parte che quella di dare il mio consenso formale.... Nulla può essere più saggio né più edificante della risoluzione che voi fate di venire a Roma in un convento. Così non ho perduto un solo minuto per andare a Roma espressamente per servirvi....",

Il giorno successivo, infatti, lo stesso papa Pio VI, Gianangelo Braschi, indirizza alla contessa la seguente lettera :

" Pius P. P. VI - Dilectissima in X.to filia N.ra salutem et Apostolicam Benedictionem „.

" Subito ricevuta la di Lei lettera apportatrice dell'obligata sua divozione, e ritiro, dopo la serie delle più strane, lacrimevoli vicende lungamente sofferte, si portò da Noi il Card. Duca, e ci comunicò la Lettera a Lui scritta su lo stesso soggetto, dalla quale apprendessimo in preciso dettaglio i giusti motivi che l'anno portata alla seguita risoluzione ; dovendo Noi render giustizia al buon cuore del Card. ci si è dimostrato tutto impegnato per Lei, e prevenne nella determinazione di farla venire qui in Roma, e collocarla nel Monastero delle Orsoline, ove si vive con molta proprietà, ed ivi farla servire di carrozza tutte le volte che Le converrà sortire per prendere aria. Noi applaudissimo al pensiero del Card., e lo confermammo vieppiù in Esso come uniforme al desiderio da Lei espressoci.

" Ma per ben regolare la Sua partenza costi, e garentirla da ogni sinistra sorpresa. non solo nell'uscire, ma anche nel viaggio, si commette in questo spaccio al N.ro Nunzio, che vada di concerto con qualche Ministro di codesto Sovrano, acciò sia salva la di Lei persona, e di quelle di sua compagnia, mentre giunta che sarà in Roma potrà far capo adirittura al Monastero sudetto ove troverà preparato l'occorrente al Suo uso, e di quelle, che dovranno assisterla. Indi per sistemare in appresso la Sua dimora dovrà intendersela col Card. Duca, che è tutto propenso per assisterla.

" Di tanto possiamo assicurarla per Suo conforto, mentre le diamo con pienezza di cuore la Paterna Apostolica Benedizione.

" Dat. Romae Apud. S. Petrum „.

" 16, X bris 1780. Pontificatus Nostri Anno VI „.

Per poco tempo rimase l'Alfieri " come orbo derelitto in Firenze „, perché si recò subito a Roma a rivedere la sua donna.

" Giunsi ; la vidi, (oh Dio, mi si spacca ancora il cuore pensandovi) la vidi prigioniera dietro una grata, meno vessata però che non l'avea vista in Firenze, ma per altra cagione non la rividi meno infelice „. Infelicissima era la contessa, non tanto per amore di Vittorio Alfieri quanto perché non era nata per il chiostro, bensì per il salotto letterario. Ma ben presto, essendole stata accordata una pensione in seguito all'intervento della regina di Francia Maria Antonietta (più che per le " infinite pieghevolezze e destrezze „ del conte astigiano), le fu possibile tornare libera e andare ad abitare un appartamento del palazzo della Cancelleria, residenza romana del Cardinal Duca.

Il secondo esperimento monastico era fallito (dal monastero di Wandru era stata tolta giovinetta, per andare sposa allo Stuart, dopo essere diventata a 16 anni canonichessa). Il salotto romano, come si sa, ebbe breve vita.

Soltanto dopo la morte dell'Alfieri, quando vivrà col pittore Fabre, la contessa d'Albany potrà fare veramente del suo salotto fiorentino un sereno ritrovo di poeti e di artisti.

IL CROISSET E IL FRAMMENTO DI PINDARO NEL " GORGIA „

Il Croiset¹ nel tentativo di chiarire con nuovi argomenti l'esegesi del tanto tormentato frammento di Pindaro² preferisce emendare il testo giungendo a conclusioni talvolta inconciliabili con le testimonianze più evidenti. Fiducioso nei suoi risultati egli ritiene decisamente falsa e priva di alcun valore probativo la tradizione manoscritta del *Gorgia* (tous les manuscrits sont fautifs) e cerca di trarre argomenti per il suo esame dai commenti esplicativi che ci danno il passo del *Gorgia* (484 B) ed altri dialoghi platonici ove ricorre il detto di Pindaro, essendo sua convinzione che Platone legga il frammento in una forma differente da quella riportata comunemente da manoscritti e da edizioni e che solo da questa possa ricavarsi una interpretazione " eccellente „. Ciò che soprattutto lo spinge a stabilire una nuova ricostruzione del frammento è la difficoltà che per lui presenta in seno al periodo l'espressione ἄγει δικαίων che, a suo dire, appunto perchè tale, è stata variamente mutata in ἄγει βιαιῶν, ἄγει δικαίως τὸ βιαιότατον, ἄγει βαιίως τὸ δικαιοτάτον.

Il testo comunemente accettato nel *Gorgia* è il seguente:

Νόμος ὁ πάντων βασιλεὺς
θνητῶν τε καὶ ἀθανάτων
ἄγει δικαίων τὸ βιαιότατον
ὑπερτάτῃ χειρὶ.....³

che lo studioso intende (*La loi " ou la coutûme „ reine des hommes et des dieux, mène de sa main souveraine la force en la justifiant*) ma non è convinto di tale interpretazione che egli giudica poco chiara particolarmente in riferimento alla comune forma δικαίων; l'ἄγει inoltre così inteso " mener „ è oscuro

¹ *La poésie de Pindare et les Loix du Lyrisme grec* Paris 1880 - p. 233; *Le fragment de Pindare cité dans le Gorgias de Platon in Revue des études grecques* XXXIV (1921) pp. 125-128; *Platon, Gorgias* 484 B To. III. p. II (CROISSET-BODIN) Paris, Les Belles Lettres 1923.

² Fr. 49 PUECH (*Pindare, Isthmiques et Fragments*. T. IV Paris 1923); fr. 169 SCHROEDER (*Pindari carmina cum fragmentis selectis. Tertium edidit O. Schroeder*. Lipsiae 1930); fr. 152 BOWRA (*Pindari carmina cum fragmentis. C. M. Bowra recognovit. Oxonii 1947*); fr. 187 TURYN (*Pindari carmina cum fragmentis. Edidit Al. Turyn Cracoviae MCMLVIII*). Cfr. la recensione all'edizione critica del Turyn di E. MALCOVATI in *Athenaeum* N. S. XXVII (1949), pp. 307-10.

³ Il TURYN (*ed. cit.* fr. 187) legge ἄγει δίκαιον τὸ βιαιότατον nel testo pindarico.

e "faible", mentre l'ὑπερτάτη χειρὶ riferito a costume dà un'immagine bizzarra. Ciò posto, per poter cogliere da tutto l'insieme un significato che possa soddisfarlo, si volge ad un altro passo del *Gorgia* (488 B) dove viene ripresa da Socrate la locuzione pindarica: πῶς φῆς τὸ δίκαιον ἔχειν καὶ σὺ καὶ Πίνδαρος τὸ κατὰ φύσιν; Ἄγειν βίῃ τὸν κρείττω τὰ τῶν ἡττόνων; Qui da Platone l'ἄγειν βίῃ è inteso esattamente come "prendere con la forza, impossessarsi con violenza", (ἄγειν καὶ φέρειν a dire del Croiset) e non può essere altrimenti, poichè secondo le affermazioni platoniche, Pindaro ritiene sia giusto secondo natura che il più forte prenda con violenza ciò che appartiene al debole.

Il Croiset viene colpito dall'ἄγειν che giudica *emprunté* al verso di Pindaro e sostiene che al comune ἄγει sia necessario sostituire ἄγειν forma ritenuta da lui originale di Pindaro e confermata da Platone, che ha da intendersi allo stesso modo con cui il filosofo l'ha tramandata.

In ἄγειν βίῃ il soggetto è τὸν κρείττω (l'oggettiva dipende da φῆς) ed accettata la lezione ἄγειν per Pindaro, il Croiset ne accoglie ciò che consegue, rilevando che come in ἄγειν βίῃ il soggetto è τὸν κρείττω (*Gorg.* 488 B), così nell'ἄγειν che egli legge nel frammento pindarico riferito da Platone, il soggetto dell'infinitiva è la forza τὸ βιαιότατον a cui può adattarsi l'ὑπερτάτη χειρὶ; "c'est la force dans ce cas qui entraîne tout de son bras puissant, ce n'est plus la loi qui mène la force avec un déploiement de vigueur assai surprenant". Formulata questa ipotesi, lo studioso non si arresta nel suo tentativo di dare una nuova visione del frammento e, non avendo altri argomenti da addurre, avanza un'altra congettura relativa al testo, mutando il δίκαιον in δίκαιοι, a giustificare evidentemente l'uso di ἄγειν all'infinito e dà una nuova ricostruzione del testo pindarico, val quanto dire anche platonico, non esistendo per lui differenza alcuna per i due passi di Platone e di Pindaro.

Legge quindi:

Νόμος ὁ πάντων βασιλεὺς
θνητῶν τε καὶ ἀθανάτων
ἄγειν δίκαιοι τὸ βιαιότατον
ὑπερτάτη χειρὶ.....

non più quindi "la loi mène de sa main souveraine la force en la justifiant", ma "la coutume trouve juste que la force mène tout de son bras puissant".

Su che cosa poggia tale ricostruzione? Rileviamo che per il Nostro l'ἄγειν è conseguenza necessaria dell'ἄγειν βίῃ di 488 B ove appare come soggetto "il più forte": questa affermazione così categorica invero non ci convince, dal momento che i termini della discussione possono essere invertiti e può piuttosto, e più verosimilmente, ritenersi ἄγειν βίῃ conseguenza di 484 B e non l'ἄγειν βιαιῶν conseguenza dell'ἄγειν βίῃ (488 B) soprattutto perchè e dai manoscritti e da altri argomenti che noi adduciamo¹ è da leggere appunto nel *Gorgia* ἄγει βιαιῶν

¹ La tradizione manoscritta del *Gorgia* ci dà βιαιῶν [βιαιῶν] (484 b) che verrà ripresa poco dopo (488 B) da Socrate nello stesso dialogo (ἄγειν βίῃ) come replica alle audaci argomentazioni di Callicle. Non si può invero affermare *tout court* che il βιαιῶν τὸ δικαιοτάτον sia errore di un copista perchè la collazione dei codici platonici lo conferma unanimemente. Tale è la lezione che leggiamo nei mss. del *Gorgia*: Bodleianus o Clarkianus (B), Venetus o Marcianus (T), Windobonensis 21 (Y), Venetus Marcianus 189 (S), Vaticanus 173 (P). Gli ultimi due sono

τὸ δίκαιότατον: se Platone nel menzionare il passo pindarico ha affermato che la legge compie la violenza con mano possente (ἄγει βιαιῶν τὸ δίκαιότατον), ma non fa che il suo diritto, ciò che è giustizia, δίκαιότατον, (tale è il valore da noi dato alla lezione), si deve per conseguenza dedurre da tale postulato che per Pindaro il più forte che con violenza si impossessa di ciò che appartiene al più debole e con forza agisce verso chi ha minori capacità, compie il suo diritto, è nel suo diritto, quello di natura.

L'ἄγειν βίῃ di 488 B non è così da prendere come punto di partenza ma piuttosto come modificazione puramente grammaticale dell'indicativo ἄγει resa necessaria dalla diversità del costrutto. Ci troviamo evidentemente dinanzi ad un infinito soggettivo perchè riferito indirettamente ed attribuito al "più forte", come il νόμος ἄγει βιαιῶν τὸ δίκαιότατον così τὸ δίκαιον τὸ κατὰ φύσιν ἐ ἄγειν βίῃ τὸν κρείττω τὰ τῶν ἡττόνων.¹

In 484 B a conferma del potere del *nomos* Platone aveva addotto l'esempio di un eroe che aveva fatto valere la sua forza e colla violenza aveva raggiunto il suo δίκαιον (Eracle contro Gerione), così poco dopo (488 B) deve necessariamente ammettere che il più forte operi con violenza sul più debole. Il *nomos* attuava la violenza essendo nel suo diritto, per lo stesso diritto, quello di natura, il più forte poteva esercitare la sua violenza su chi aveva minor potere, affermando quella legge di natura che così stabiliva; τὸν κρείττω quindi costituisce il soggetto della proposizione ma ciò non può affatto portare ad affermare per analogia che βιαιότατον sia il soggetto di 484 B. Negando pertanto validità all'argomento del Croiset, su cui esclusivamente fonda la sua correzione del testo, cade l'ἄγειν da lui proposto per il 484 B e conseguentemente viene ad essere eliminata quell'altra congettura avanzata necessariamente per spiegare l'infinito; se si nega l'ἄγειν, cioè la premessa, non ha più ragion d'essere nè valore alcuno la conseguenza δίκαιοι.

Ma piuttosto che rigettarla a priori è bene discuterla.

stati collazionati dal BURNET (*Platonis opera*, 5 vol. Oxford, 1899-1906) che ha potuto così notare la perfetta corrispondenza della lezione. Cfr. SCHANZ (*Ed. Plat. Proleg. X*): *consensus librorum B T fundamentum est in quo huius dialogi crisis nitatur*; H. ALLINE, *Histoire du texte de Platon*, Paris, Champion, 1915; CROISSET - BODIN *Ed. cit.* To. I p. 14-18. La lezione βιαιῶν che i più trascurano è volutamente alterata dal filosofo e ritorna sotto forma varia, ma nel concetto pressochè identico, in Platone e in altre fonti. Cfr. sull'argomento U. WILAMOWITZ *Platon*, II Berlin 1919 p. 95; A. BUSSE *Nochmals das Pindarzitit in Platons Gorgias in Hermes* 1931, III pp. 367-68 ed il recente studio di M. UNTERSTEINER *I sofisti* Torino Einaudi 1949 p. 339. Il *Protagora* (337 D), Le *Leggi* (890 A), Libanio *Declam.* I, 87 (V p. 62, 9 FOERSTER), Senofonte (*Mem.* I 44) sono evidenti riecheggiamenti dell'ἄγει βιαιῶν del *Gorgia*. Sotto altro aspetto potrebbe esserlo anche l'*Anonimo di Giamblico* (6,1 DIELS - KRANZ). Sul passo citato dall'*Anonimus Jamblichii* vedi Q. CATAUDELLA, *Nuove ricerche sull'anonimo di Giamblico e sulla composizione del Protreptico* in *Rend. Accad. dei Lincei* s. IV vol. XIII (1927) pp. 196 seg.; *Chi è l'anonimo di Giamblico?* in *Rev. d. Ét. grecques*, LXIII (1950) pp. 105-6; M. UNTERSTEINER *Op. cit.* p. 341. Lo scolasta a Pindaro (*Nem.* IX 35), le *Leggi* (714 E), Aristide, *Or. περὶ ῥητορικῆς* (II 68 DINDORF), ci fanno accostare all'originale δίκαιῶν τὸ βιαιότατον del poeta. In tutti i passi sia in quelli in cui ritorna il testo autentico, sia dove troviamo l'alterazione di Platone, il *nomos* regge il periodo, essendone il naturale elemento di primo piano, subordinando a sé il resto. Del δίκαιοι nessuna traccia cfr. sull'argomento anche: E. DESPLACES, *Pindare et Platon*. Paris 1949, p. 172 sgg.

Non menzioniamo i vari argomenti interni ed esterni che hanno spinto Platone a mutare il testo Pindaro perchè di ciò tratteremo ampiamente in altra sede.

¹ Leg. 715 A

Se l'ἄγειν di 484 B era la derivazione dell'ἄγειν 488 B, da dove viene ricavato il δικαιοῖ che giustifichi l'infinito? "Est-il possible – si domanda il Croiset – de trouver quelque autre texte qui le confirme?". Il testo che, a suo parere, contiene la modifica di δικαιοῖ dal δικαίων è precisamente un passo delle *Leggi* nel quale il pensiero di Pindaro, sebbene parafrasato, viene citato con esattezza. Ivi leggiamo ¹: καὶ ἐφαμέν πον κατὰ φύσιν τὸν Πίνδαρον ἄγειν δικαιοῦντα τὸ βιαιότατον, ὥς φάναι.

Qui l'affermazione pindarica ritorna ancora una volta in forma indiretta ma riproduce il frammento originale, come notasi con l'aggiunta ὥς φάναι (per usare le sue parole, quelle del poeta), mentre altrove ² Platone ha aggiunto λέγει οὕτω πως (dice press'a poco così) e non riecheggia con precisione il testo del *Gorgia*, come opina il Croiset, ma ne è solo vicino; il nome di Pindaro inoltre è qui sostituito a quello della legge, ma si comprende che il poeta ne è l'interprete, τὸν Πίνδαρον = τὸν νόμον. Data la struttura della proposizione che – è bene osservarlo – trovasi in discorso indiretto, "à ne considérer que la grammaire", – è il Croiset che lo conferma – due ricostruzioni potrebbero aver luogo: ἄγειν può avere per soggetto sia τὸν Πίνδαρον sia τὸ βιαιότατον.

Accogliamo per amor di polemica la tesi dello studioso e, volgendo il passo in forma diretta, tentiamo di ricavarne quella duplice interpretazione da lui ammessa e ritenuta possibile.

Nel primo caso avremmo: ὁ Πίνδαρος ἄγει κατὰ φύσιν δικαίων τὸ βιαιότατον e nel secondo, ponendo βιαιότατον come soggetto, il passo verrebbe così reso: τὸ βιαιότατον ἄγει κατὰ φύσιν δικαίων τὸν Πίνδαρον.

Decisamente il nostro critico respinge la prima costruzione – e non poteva non essere così, partendo dall'ἄγειν 488 B, poichè non può ammettere come soggetto Pindaro, quasi non sia possibile interpretare che è il *nomos* da Pindaro addotto che il filosofo menziona ³. Riappare l'interpretazione precedente del, l'ἄγειν βίη (mener la force) mentre per noi è evidente dal testo ⁴ il pensiero platonico: "dicevamo che Pindaro, per usare le sue parole, ammetteva essere giusto secondo natura il compiere violenza..... Pindaro ammette essere giusto..... quindi la legge ammette essere giusto ecc.,". Ma seguendo con rigore logico il Croiset nella sua disamina, ci attenderemmo, essendo stata già esclusa la prima versione, l'analisi di quella che egli ha definito la seconda necessaria interpretazione, però con nostro disappunto, lo studioso, che pure aveva ammesso nel passo platonico la possibilità di duplice esegesi, non ne fa menzione alcuna ed è doveroso affermare che ciò non poteva avvenire, perchè così come sta, la seconda ricostruzione è inconcepibile e inspiegabile a meno che non venga alterato il testo. Ed infatti il Nostro non può che modificare sensibilmente il passo e, riprendendo l'ἄγειν e ponendo βιαιότατον come soggetto, ricorre ad un sua congettura, il δικαιοῖ che, oltre a non avere conferma alcuna in Pindaro ed in Platone, è inutile e conseguenza inevitabile di una errata premessa; la lezione è un'ingegnosa congettura che possa spiegare e sostenere l'ἄγειν ed è soprattutto necessaria allo studioso perchè si ammetta come soggetto il βιαιότατον: l'ἄγειν attende

¹ Leg. 715 A

² *Gorgias* 484 B

³ "Il est absurde en effet de dire que Pindare mène la force et qu'il la mène ὑπερτάτῃ χειρὶ", scrive il CROISSET, *rit. cit.* p. 207.

⁴ Leg. 715 A.

naturalmente il δικαιοῖ. Certo quindi di aver convinto mentre in realtà ha proceduto in un campo di pure ipotesi, il Croiset conclude: "*Le seul sens possible et raisonnable est que Pindare (c'est à dire la loi ou coutume allégué par lui) trouve juste (δικαιοῖ) que la force mène tout de son bras puissant*". Si osserva che trovandosi dinanzi alla prima forma del passo - che è la tradizionale - lo studioso respinge l'ἄγει δικαίων per la sostituzione di Pindaro al *nomos*, quando poi ha rinnovato e corretto a suo criterio il testo tradizionale - intellegibile per la verità - ritorna a quel *nomos* che la menzione di Pindaro logicamente sottintende. Inoltre non può non giudicarsi arbitraria la modifica proposta nel testo perchè, se veramente Platone nella parafrasi (*Leg.* 715 A) avesse voluto ammettere come soggetto il βιαιότατον, avrebbe adoperato un infinito δικαιοῦν piuttosto che δικαιοῦντα, il che avrebbe potuto autorizzare la interpretazione citata; non solo, ma lo studioso nell'esegesi del testo non potendosi rendere conto del semplice *mener*, aggiunge un "*tout*", come oggetto del verbo, vocabolo che non appare nel testo. Platone inoltre, per limifarci alla fonte maggiore, tutte le volte che nomina espressamente il *nomos*, lo pone come soggetto della proposizione: perchè noi dovremmo sostituirlo col βιαιότατον *Leg.* (690 B): τὴν τοῦ νόμου ἐκόντων ἀρχήν, ἀλλ'οὐ βίαιον πεφυκυῖαν e *Protag.* 337 D νόμος... πολλὰ παρὰ φύσιν βιάζεται): non "la legge (per Pindaro) quindi trova giusto che la forza spinga tutto col suo braccio possente", ma "è la legge che con mano possente compie violenza e non fa che il suo diritto", quella legge che è regina di mortali ed immortali.

Non vedo perchè non debba accettarsi tale interpretazione pienamente autorizzata dal testo originale di Pindaro, che è accolta da Platone laddove cita lo autentico passo: sostituendo infatti a τὸν Πίνδαρον, τὸν νόμον abbiamo νόμος ἄγει δικαίων τὸ βιαιότατον, nè certo può sembrare bizzarra l'immagine del *nomos* ὑπερτάτῃ χειρὶ, come ammette il Croiset, perchè se la legge compie la violenza, che è il suo diritto o ἄγει βιαιῶν τὸ δικαιοῦντα, "compie la giustizia e l'ottiene con la violenza", (secondo la lezione citata da Platone nel *Gorgia*), nell'immaginazione del poeta essa viene a concretarsi nella realtà e, quasi personificata, viene rappresentata nelle sua alta e sovrana potestà con immagine originale e sensibile. E se al nostro studioso tale immagine può apparire "debole e bizzarra", noi riveliamo invero che nella nuova visione del brano vada in frantumi la robusta concezione di un *nomos* che agisca direttamente con forza divina, di un *nomos* che coincide con la suprema mente divina che governa il tutto¹. Anche limitandoci ad una valutazione estetica delle due visioni, la seconda appare senza dubbio, se pure razionale e chiara, priva di quella evidenza plastica che è della prima; il significato è rimasto pressochè identico e quello che Pindaro aveva espresso con concisione ed evidenza, il Croiset ripete per desiderio di razionalità, sdoppiando l'immagine vigorosa e diluendo il pensiero del poeta.

Le asserzioni del nostro studioso non si reggono all'esame obbiettivo del passo ed egli stesso che cita come elemento che convalidi la sua versione "*les fautes des manuscrits*", non può che giungere alla conclusione con osservazioni che a nulla valgono se non ad infirmare la sua stessa tesi; scettico infatti, a

¹ Tale è l'interpretazione del *nomos* pindarico che apparirà in un nostro studio in corso di pubblicazione. Vedi anche O. SCHROEDER Νόμος ὁ πάντων βασιλεύς in *Philologus* 74, 1917 pp. 195 sg. e M. UNTERSTEINER *op. cit.* p. 339.

giustificare il suo argomento, ripiega in un compromesso affermando: « *il suffit qu'un très ancien copiste, au lieu de ἄγειν δικαιῶι eût écrit par inadvertence ἄγειν δικαιῶς; la phrase, n'ayant plus de verbe à l'indicatif, devenait inintelligible et la porte était ouverte aux conjectures* ».

La sua congettura del testo ha il suo solo fondamento su una ipotesi e non lumeggiata non può che restare tale o non essere accolta ¹.

SALVATORE GENNARO

¹ I critici che l'hanno menzionato sono stati invero molto generici nella loro valutazione, Il PUECH (*op. cit.* p. 218) scriveva: « *une correction très ingénieuse que la concordance entre le témoignage de la scholie sur le vers 35 de la IX^e Nem. et Aristide (II, 68) m'empêche d'accepter*. L' HUMBERT (*Revue de Philologie* 1931, p. 38): « *Il me semble dangereux de passer par dessus la tradition unanime des manuscrits et, en même temps, de rejeter la leçon traditionnelle de Pindare (fondée sur le témoignage d'Aristide et de Platon lui même), pour en proposer une nouvelle qui ne se recommande que par une séduisante ingéniosité* ».

LO STILE DI ESCHILO

Nello studio su Eschilo, F. R. Earp si vale dello stesso metodo adottato nel suo precedente volume sullo stile di Sofocle, vale a dire di un metodo estremamente analitico, anzi addirittura "statistico".¹ Lunghe e scrupolose liste di parole e di frasi formano infatti l'ossatura di ben quattro dei sei capitoli di cui si compone il libro (I. Uso dei composti in Eschilo; II. Parole rare ed epiche; III. Epiteti; V. Metafore).

I capitoli IV (Struttura dei periodi) e VI (Alcune qualità di E.), che sono i più brevi, non contengono liste, ma procedono egualmente sul terreno della analisi. Per offrire un esempio della meticolosa indagine dell'A., riporteremo alcune conclusioni statistiche sui "composti", eschilei, tenendo presente che non vi si è tenuto conto delle parole composte con preposizioni, assai comuni in tutto il greco, epperò non caratteristiche di un particolare stile, né di altri composti entrati nell'uso comune, tipo *σπατηγός*. Le *Supplici*, contengono 63 composti su 471 versi del dialogo, vale a dire un composto su 7,6 versi; e 128 composti su 602 versi lirici vale a dire un composto su 4,7 versi. L'*Agamennone* ne contiene 107 su 876 versi-dialogo (1 su 8,2), e 171 su 797 versi lirici (1 su 4,8). E così via. Dal prospetto statistico si ricava che la più o meno alta percentuale di tali parole non è in relazione con la cronologia dell'opera: infatti la più alta percentuale è nei *Sette*, sia nel dialogo (1 su 5,7) che nella lirica (1 su 3,8), e tale tragedia appartiene senza dubbio al periodo di mezzo, molto più recente delle *Supplici* e più antica dell'*Orestea*. La più bassa percentuale di composti, per ciò che riguarda il dialogo, si trova nelle *Coefore* (1 su 10,6), ma essa è quasi simile a quella dei *Perstani* (1 su 9,8), opera molto più antica. Così nel dialogo delle *Eumenidi* (1 su 7,5) contemporanee alle *Coefore*, la percentuale è praticamente identica a quella delle *Supplici* (1 su 7,6). La data di composizione non influisce dunque affatto sulla oscillazione delle percentuali e queste non possono darci alcun lume intorno alla cronologia, né possono aiutarci a risolvere, per es. la questione del *Prometeo*, in cui la percentuale di tali composti è inaspettatamente alta: la relativa semplicità stilistica che si vuol riscontrare in questa tragedia, non dipende dunque dall'assenza di parole composte. Più significativa appare l'individuazione dei composti *ἅπαξ λεγόμενα* (α), o usati solo da Eschilo in tutta la greca classica (Α). L'A. ci presenta due prospetti: il primo contenente il numero degli uni e degli altri sul totale dei versi, sia nel dialogo che nella lirica, e la conseguente percentuale (p. es.: *Supplici* 1 su 18,8 versi nel dialogo, 1 su 10,6 nella lirica; *Sette* 1 su 22,6 e 1 su 7,6; *Agamennone* 1 su 18,2 e 1 su 7,4; *Coefore* 1 su 32,8 e 1 su 10,3): statistica che conferma le conclusioni tratte dalla precedente, sulla mancanza di rapporto tra la maggiore o minore percentuale

¹ F. R. EARP, *The style of Aeschylus*, Cambridge University Press 1948.

di composti e la cronologia dell'opera; il secondo contenente la percentuale di α e A sul totale dei composti in ciascuna opera. Da quest'ultimo prospetto si ricava: 1) che la percentuale dei composti *eschilei* (α e A) nel totale dei composti è alta, raramente meno di un terzo persino nel dialogo: il che conferma la comune impressione che la locuzione di Eschilo è ardita e nuova; 2) che la percentuale di α e A nella lirica è *sempre* più alta che nel dialogo. Ci aspetteremmo invece che la differenza tra dialogo e lirica fosse più grande di quello che è, come troviamo appunto negli altri due tragici: laddove nelle *Supplici* la proporzione è quasi identica nel dialogo (40 %) e nella lirica (42 %). Nell'*Agamennone* troviamo la più alta percentuale di α e A nel dialogo (45 %), ma ciò è bilanciato, come anche negli altri due drammi della trilogia, da un corrispondente aumento nelle parti liriche (*Agam.* lirica 63 %, *Coefore* dial. 31 %, lir. 64 %; *Eum.* dial. 39 %, lir. 66 %). A differenza di Sofocle che nelle ultime opere si fa più cauto nel creare composti, Eschilo si fa dunque sempre più ardito. Il *Prometeo*, opera certamente recente, offre una percentuale di composti "eschilei", (α e A) così alta, come nessun'altra tragedia tranne l'*Agamennone*: e ciò è un'altra prova che la semplicità stilistica avvertita dai lettori non dipende dalla locuzione.

Il difficile problema del *Prometeo*, appena sfiorato nel capitolo sui composti, con conclusioni puramente negative (l'abbondanza dei composti *non* è in relazione con la cronologia dell'opera; l'impressione di semplicità stilistica *non* è dovuta alla scarsità di ardite creazioni lessicali, che invece vi abbondano), viene ancora toccato dall'Earp nel IV capitolo (Structure of sentences). Rispetto alla "struttura delle frasi", e all'"ordine delle parole", il *Prometeo* si differenzia notevolmente dalle altre sei tragedie: periodi semplici, abbondanza di particelle congiuntive e figure retoriche, che fanno pensare all'oratoria greca contemporanea, fanno sì che questo dramma appaia il più "facile", tra i sette pervenutici: "facilità", a cui contribuisce certo lo scarso sviluppo delle parti liriche, ma la cui principale causa è costituita dalla semplicità di struttura dei periodi. Come spiegare tali caratteristiche di stile, rispetto agli altri drammi? Sebbene sia evidente negli altri una "evoluzione", stilistica che va dalla struttura paratattica, lenta ed enfatica, delle *Supplici* a quella più flessibile e variata dell'*Oresteia*, non è affatto probabile che la notevole differenza tra lo stile del *Prometeo* e quello delle altre opere sia dovuta solo al tempo. Osserva l'A. che, anche se si colloca il *Pr.* dopo l'*Oresteia* (che sarebbe la più probabile datazione), Eschilo morì troppo presto, dopo l'*Oresteia*, per poter fare un così grande cambiamento, a meno che la "composizione", di questa fosse più antica della sua rappresentazione scenica. L'Earp, pur riconoscendo che il problema è assai complesso, e forse insolubile, non si sente di aderire alla estremistica posizione dello Schmid, per il quale il *Prometeo* sarebbe un'opera mediocre, dovuta ad uno scrittore sotto l'influenza della Sofistica, se non addirittura ad un sofista; né a quella più moderata e accettabile del Robertson, secondo cui il dramma sarebbe stato lasciato incompiuto da Eschilo, e in seguito ripreso e preparato per la scena dal figlio o dal nipote, ambedue noti come poeti tragici. Lo studio dello stile e specialmente della struttura del periodo del *Prom.*, viene a confermare per l'A. l'opinione già per altre vie raggiunta, che si tratti cioè di una "real question".

Il procedimento "statistico", assente nel capitolo ora esaminato, trionfa ancora invece in quello sulle "Parole rare ed epiche": il prospetto numerico di tali parole in ciascuna tragedia, porta alle seguenti constatazioni: 1) il numero delle parole rare è minore nei drammi più recenti; 2) nel dialogo le parole rare sono più frequenti

nei drammi più recenti (laddove Sofocle ne limita sempre più l'uso alle parti liriche); 3) nel complesso appare che negli ultimi drammi Eschilo tende ad usare con maggiore parsimonia espressioni fuori del comune. È naturale che tali classificazioni diano luogo ad incertezze: come si può fare, ad es., una precisa distinzione tra "parole composte", esaminate dall'A. nel 1° capitolo, e "parole rare ed epiche"? Avviene così che alcune parole elencate tra le rare o epiche, appaiano anche nella lista di quelle composte (p. es., *Suppl.*, 687 νεολαία, 859 βαθυχαῖος, 962 θυμηδής, 1036 αἰολόμητις, etc. *Prom.* 134 θεμερωπίς, 548 ὀλιγοδραμία, etc. *Agam.* 472 πολυπόρθης, 926 ποδόψηστον, etc.). Siffatti inconvenienti propri di tutte le classificazioni, e che provocano maggiore disagio quando siano applicate ad un'opera di poesia, si riscontrano anche nei capitoli sugli epiteti e sulle metafore. Come si fa per es., a stabilire una netta differenza tra epiteti "ornamentali", ed "essenziali"? L'A. che si propone di elencare "all epithets which seem to be used chiefly for ornament and not to contribute anything essential to the description", sente il bisogno di precisare che alcuni di essi non sono "standing epithets", ma servono a porre in luce alcune qualità degli oggetti descritti interessanti sì, ma non di particolare rilievo; e che, se essi sono "ornamentali", e non "essenziali", "ciò non significa che siano inutili". Donde l'onesta constatazione che "vi è naturalmente una certa difficoltà nel decidere quali parole includere nella lista". Nonostante siffatte difficoltà, che a noi non sembrano trascurabili, le conclusioni di tale indagine non sono prive di un certo interesse: il numero degli epiteti "ornamentali", va sempre più decrescendo nei drammi eschilei; da ventisei nei *Persiani* a quattro nelle *Coefore* e nelle *Eumenidi*. Il che autorizza l'A. a concludere che "Eschilo nelle sue ultime opere limita volutamente l'uso di tali epiteti". Così, per ciò che riguarda le metafore, mentre l'Earp riconosce (pag. 95) che "le ardite metafore di E. non sono dovute ad alcuna convenzione, bensì alla sua natura", crede utile d'altra parte stabilire una distinzione tra metafore convenzionali e metafore tipicamente eschilee, andando necessariamente incontro a riserve e obiezioni. Non si comprende, p. es., perché dovrebbero considerarsi "convenzionali", metafore come *Suppl.* 134,5 λινορραφής τε δόμος δορός, 684 βοῶν δ' ἔνδημον ἔξοπλίζων, *Sette* 390 νυκτός ὀφθαλμός, *Agam.* 442 ψῆγμα δυσδάκρυτον, 607 δωμάτων κύνα, 235-6 στόματος καλλιπρόρου φυλακῆ 749 νυμφόκλαντος Ἑρινύς, 1283 ἄτας τάσδε θοιγκώσων, etc.; e "tipicamente eschilee", metafore come *Agam.* 1260-1 ὥς δὲ φάρμακον τεύχονσα κάμου μισθὸν ἐνθήσειν, 1382 ἄπειρον ἀμφίβληστον ὥσπερ ἰχθύων, 1444-5 κύκνου δίκην τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον, *Coefore* 493 πέδαις ἀχαλκεύτοισι θηρευθεῖς, 539 ἄκος τομαῖον πημάτων, e gli esempi, accuratamente elencati e distinti dall'Earp (pp. 122-149), potrebbero a lungo continuare. Se si possono accettare quindi le conclusioni riguardanti le metafore in generale, che cioè il loro numero non è in relazione con la cronologia dell'opera, e che il poeta adopera metafore con la stessa libertà nelle più antiche come nelle ultime tragedie, distinguendosi in ciò da Sofocle che ne fa uso più sobrio nelle ultime, non sembrano invece legittime le considerazioni dell'A. a pag. 107, fondate sulla discutibilissima distinzione tra "usual", e "striking", metafore. Nell'ultima parte del capitolo l'A. studia le "fonti delle metafore", presentando due quadri statistici: nel primo sono elencate le varie fonti da cui Eschilo deriva le sue metafore (animali, uccelli, agricoltura, mare, vento etc.) ed è indicato il numero di queste nelle singole tragedie (p. es. metafore derivate dal vento: *Suppl.* 1, *Pers.* 1, *Sette* 3, *Prom.* 4, *Agam.* 7, *Coef.* 4, *Eum.* 1, Totale 21); nel secondo sono

elencati i vari tipi di animali e il numero delle metafore da essi derivate in ciascuna tragedia (p. es. il serpente ricorre due volte nelle *Supplici*, una nei *Persiani*, tre nei *Sette*, tre nelle *Coefore*, una nelle *Eumenidi*). A parte le difficoltà che si presentano anche per questa classificazione (p. es. la metafora della nave in mezzo alla tempesta si deve classificare tra le metafore derivate dalla "nave", o tra quelle derivate dal "mare", ?), i risultati non sembrano in verità tali da giustificare la minuziosa ricerca. Che "i frequenti e familiari richiami ai cani e alla caccia facciano pensare a un Eschilo amante di tali attività", e che "i riferimenti ai cavalli poggino su una esperienza personale", può indurci, come induce l'Earp, a pensare che Eschilo "fosse un buon cavaliere non meno che cacciatore"; ma lo "stile di Eschilo", non riceve da tutto questo alcuna illuminazione.

Nella "Conclusione", l'A. afferma di aver voluto correggere l'impressione di molti critici, specie della passata generazione, di un Eschilo che scriva sotto l'ispirazione di un afflato misterioso, senza alcuna consapevole preoccupazione di stile. "Come ho cercato di dimostrare - scrive l'Earp - il suo stile si evolve in modo da diventare gradualmente più efficace e più adatto al dramma. Se la sua opera o il suo stile fossero derivati solamente dall'ispirazione, tale evoluzione non sarebbe possibile. La forza che lo ispirava (o Apollo, o la Musa o, come egli stesso pensa in Aristofane, Demetra) avrebbe saputo sin da principio quale stile fosse meglio appropriato alla tragedia". Non credo che alcuno abbia mai potuto pensare che l'"ispirazione", di E. escludesse quel travaglio espressivo che è in tutti i poeti tanto più grande e profondo quanto più alta è l'ispirazione. L'Earp che nelle ultime pagine del suo libro, accosta lo stile di Eschilo a quello di Dante, non ignorerà certo la famosa terzina del 24° del Purgatorio: "I mi son un che quando // Amor mi spira, noto ed a quel modo // ch'è ditta dentro vo significando". L'Amore che "spira", e "ditta dentro", non fece sì che il poeta fiorentino non diventasse "per più anni macro", scrivendo il suo poema, nel quale se non c'è "una visibile evoluzione", di stile. è evidente tuttavia l'immane travaglio espressivo. Quanto all'evoluzione, del resto, essa è "visibile", nella *Commedia* rispetto allo stile della *Vita Nuova* e del *Convivio*. Né d'altra parte mi sembra si possa semplicemente considerare "più adatto al dramma", lo stile dell'*Oresteia* di quanto non sia quello dei *Persiani*, dei *Sette* o magari delle *Supplici*. Le analisi e le statistiche dell'Earp non ci rivelano una evoluzione stilistica eschilea, orientata verso un ideale tipo di stile drammatico, né fanno perder fede nella profonda e misteriosa ispirazione da cui è animata l'opera del poeta antico: esse rappresentano piuttosto un onesto e coscienzioso contributo alla conoscenza dei suoi mezzi espressivi; una visita fatta, in umiltà di cuore, ad alcuni "ambienti", della immensa "officina", del poeta: ad alcuni aspetti della sua "tecnica", possente.

ANTHOS ARDIZZONI

RATIO E FIDES NELLE OPERE DI ILARIO DI POITIERS

L'Emmenegger raccoglie in una trattazione sistematica le osservazioni sparse nelle opere di Ilario di Poitiers relative alla natura della *Ratio* e della *Fides* ed ai loro rapporti, dandoci un contributo utile non solo per conoscere il pensiero filosofico del grande difensore dell'ortodossia occidentale ma anche per avvicinare allo spirito moderno un pensatore dell'antico cristianesimo che, come Agostino, ci ha trasmesso il frutto della sua personale esperienza nell'ansiosa ricerca di Dio.¹

Il lavoro dell'E. è condotto col metodo comune alla maggior parte dei lavori che l'Università cattolica di Washington va compiendo sotto l'illuminata guida dei professori De Ferrari, Plumpe, Quasten, che è quello di fornire una documentazione obiettiva detratta dagli stessi scrittori cristiani, limitando al massimo osservazioni e discussioni.

Malgrado l'esiguità dei rilievi e delle discussioni, emerge l'opera dell'E. attraverso lo schema del libro, che presuppone un ripensamento consapevole di tutta l'opera di Ilario. Lo schema poi è svolto con una trattazione organica, logicamente ben articolata e conclusiva, ma la stessa costruzione architettonica così razionale, fa sorgere il dubbio che non rifletta in pieno la concezione di Ilario.

Il grande teologo occidentale, infatti, pur segnando un superamento nei confronti dei precedenti scrittori cristiani riflette il perdurante disagio del pensiero cristiano, ancora dominato dall'eredità della filosofia classica greca.

Per quanto predominino in Ilario gli abbandoni mistici, tuttavia appare evidente che egli non ha saputo uscire del tutto da quel circolo in cui Platone ed Aristotele avevano circoscritto l'attività speculativa coll'oggettivare l'idea e col costringere il pensiero a muoversi su sé stesso come "pensiero del pensiero", ostacolando il pieno possesso del messaggio di Cristo.

La divisione stessa del libro in due parti distinte, nella prima delle quali sono raccolti i tratti nei quali Ilario dimostra l'insufficienza della *Ratio* a spiegare da sola i misteri del soprannaturale e nella seconda quella in cui viene affermata la superiorità della *Fides*, non giova per l'obiettiva ricostruzione della personalità di Ilario, che emerge soprattutto per il suo desiderio di conciliare gli opposti, di risolvere le dissonanze, di placare le istanze del pensiero nella visione mistica di Cristo *Logos* personale e pacificatore.

Tuttavia la felice scelta dei passi, il commento sobrio ma opportuno mettono in condizione il lettore di rendersi conto dei vari problemi connessi col suggestivo argomento.

¹ J. E. EMMENEGGER, *The functions of the faith and reason in the theology of Saint Hilary of Poitiers*. "Studies in Christian Antiquity", n. 10, Washington 1948.

L'E. inizia il suo lavoro col ricordare che i pensatori cristiani non sentirono la necessità di riaprire il problema relativo all'esistenza e alla natura della *Ratio*, considerato da loro già svolto in quei termini ben espressi da Cicerone, che aveva visto appunto nella *Ratio* una qualità inerente alla natura umana, capace di indagare l'essenza delle cose. Ilario segue in ciò la corrente cristiana prevalente, ponendosi accanto a Tertulliano, ad Arnobio, che videro nella *Ratio* una delle doti che assieme al libero arbitrio e all'immortalità dell'anima rende l'uomo simile a Dio. L'interesse di Ilario a differenza dei precedenti pensatori occidentali è soprattutto rivolto ad indagare l'aiuto che può dare la *Ratio* nella conoscenza del soprannaturale, traendo tesoro per tale indagine, come Agostino, dalla propria esperienza personale.

Nell'uomo - afferma Ilario - la sete di conoscere Dio non si spegne mai, e se il pensiero non conduce l'uomo al riconoscimento di Dio c'è in lui una voce interiore, una legge insopprimibile, posta dalla stessa natura, che conclama la assurdità di una negazione di un essere supremo, creatore dell'Universo.

Tali voci suggeriscono inoltre la convinzione che il mondo è stato creato per un fine, e che è assurdo pensare che l'universo è stato creato solo per giungere al traguardo dell'annullamento, e così come per l'universo anche per l'uomo non si può ammettere che scopo ultimo della sua creazione sia la morte.

L'inoppugnabile necessità della natura immortale dell'uomo si impone così naturalmente al pensiero umano. Ma la *Ratio* non trova in sé la possibilità di giungere a delle conclusioni definitive, senza l'aiuto della parola di Dio.

Ma anche per la comprensione della parola di Dio occorre l'ausilio della *Ratio*; Dio infatti ha adeguato le sue rivelazioni alla natura umana, corporea e limitata. Dio ha dovuto ricorrere per essere compreso dall'uomo, ad una terminologia umana, bisogna quindi saper intendere il linguaggio usato da Dio facendo uso della *Ratio*, che deve giovare alla comprensione di tale parola e a non cercare per vie oblique la verità. Dio inoltre ha dato altri mezzi all'uomo perché possa comprendere alcuni suoi attributi per mezzo della ragione: l'universo è il gran libro in cui l'uomo può leggere gli attributi di Dio: ma oltre, Dio, spinto dal suo amore per l'uomo, ha inviato Cristo, suo figliuolo nella terra, il quale coi miracoli ha dimostrato alla ragione umana la propria natura divina. La lettura intelligente e oggettiva degli Evangelii conduce la ragione al riconoscimento di Dio: solo una inconcepibile esistenza di altri Evangelii potrebbe mettere in dubbio una verità così chiara.

Fede e ragione non si escludono ma si integrano a vicenda, poiché sono state date da Dio all'uomo perché potessero insieme trarre l'umanità alla conoscenza di Dio.

"Io ho potuto sperimentare - scrive Ilario - il grande aiuto, che proviene dalla fede quando il pensiero naufraga dinanzi ai misteri del soprannaturale: Dio infatti ha posto dei limiti al pensiero umano, la conoscenza umana è condizionata a certe circostanze, alle percezioni sensoriali, è dipendente non causa di se stessa.

E qui l'E. avrebbe con profitto potuto mettere in rilievo i motivi numerosi nei quali Ilario si avvicina al moderno pensiero speculativo, soprattutto là dove espone le ragioni per cui il pensiero umano non può conoscere il soprannaturale, incapace com'è perfino di conoscere quello che cade sotto i sensi. Se l'uomo - scrive Ilario - non sa neppure quello che egli è non solo quale spirito, ma neanche quale corpo, di cui non sa spiegare né la natura né la crescita, come

può alzare gli occhi verso gli arcani misteri di Dio? Un abisso incolmabile separa il mondo naturale dal soprannaturale e solo Dio può guidarci nella via che conduce alla conoscenza delle supreme verità. Senza l'aiuto di Dio non possiamo progredire nella conoscenza della verità, né evitare gli errori in cui ci trascina la ragione.

Essa infatti non solo è impotente ma talora si lascia corrompere da pregiudizi, da superbia, da arbitri e dal male più grave, da volontaria ignoranza, com'è successo ai pagani, che hanno rigettato tutto quello che non hanno compreso con la ragione, agli Ebrei, che per volontaria ignoranza non hanno voluto conoscere Cristo quale Dio e infine agli Eretici, che hanno ridotto le verità eterne dentro i limiti della loro debole intelligenza.

Nella seconda parte del libro in cui E. ordina i tratti nei quali l'E. definisce la natura della fede, ne sostiene la necessità, la superiorità, svolge le immagini comuni alla precedente apologetica, il lettore avrebbe desiderato un intervento più impegnativo dell'E.

Egli avrebbe dovuto ad esempio mettere in rilievo, ed ove era possibile giustificare, le difficoltà in cui si dibatte Ilario nell'espone le ragioni logiche intese a postulare la superiorità della fede sulla ragione ed anche sottolineare le mirabili sue intenzioni e i notevoli contributi che egli apporta nel progresso teologico. L'E. avrebbe dovuto fare risaltare ad esempio le acute osservazioni di Ilario allorché sostiene che la fede non limita la libertà di pensiero, ma la favorisce, poiché aiuta il pensiero a sganciare il suo istintivo volo verso Dio dagli inceppi del dubbio e dal timore di errare, e quelle relative alla *Fides*, al *pius credulitatis affectus*, necessario perché l'uomo possa cogliere i frutti della fede: Dio infatti concede la luce della fede - osserva Ilario - a chi sa invocarlo, a chi, facendo spontaneo dono del proprio libero arbitrio, si abbandona fiducioso al creatore.

Ma l'E. avrebbe dovuto, al di fuori delle stesse teoriche affermazioni di Ilario, indagare nelle stesse opere del teologo, quale posto abbiano avuto la fede, la *Ratio*, nelle concezioni teologiche e nel carattere stesso della prosa di Ilario.

L'E. avrebbe visto ad esempio, come l'affermazione teorica che vera saggezza è quella voluta dagli Evangelisti, cioè quella dei fanciulli, abbia realmente tenuto lontano Ilario dagli ardui artifici della metafisica agostiniana, e come la oscurità e gli intoppi della sua prosa siano stati avvertiti dallo stesso Ilario. Egli infatti, consapevole di non poter trovare nella lingua delle scuole galliche le espressioni adatte per le sue concezioni teologiche, chiede a Cristo che renda agevole e piano il suo dire.

Le teorie di Ilario sulla *fides fiducialis* danno un abbandono mistico, calore e persuasione anche ai più arditi voli del suo pensiero.

Perciò la sua teologia, pur intessuta di ardimenti speculativi, non è mai, come la speculazione degli scolastici, uno snodarsi arido di fredde argomentazioni speculative.

Ilario, dotato come Agostino di larga e profonda cultura, in sostanza non rinunziò mai, anche là dove egli si smarriva, alla luce del pensiero. Perciò egli appare supplìce trepido, avvinto al pensiero, ch'è dono di Dio, e timoroso nello stesso tempo di perdere la fede, sua suprema aspirazione, lontano perciò da quel tipo di cultura e di speculazione propria di quella età che il Marrau con un neologismo tratto dalla Città di Dio, chiama "l'âge de Théopolie", remoto da essa, ma fraterno all'anima moderna, che con pari atteggiamento muove più ansiosi e più illuminati passi verso Dio,

[De Trín. 12.57 (ML 10.471 A-472 A):] “ Conserva, oro, hanc fidei meae incontaminatam religionem, et usque ad excessum spiritus mei dona mihi hanc conscientiae vocem : ut quod in regenerationis meae Symbolo, baptizatus in Patre et Filio et Spiritu Sancto, professus sum, semper obtineam : Patrem scilicet te nostrum, Filium tuum una tecum adorem : Sanctum Spiritum tuum, qui ex te per unigenitum tuum est, promerear. Quia mihi idoneus ad fidem testis est, dicens : “ Pater, omnia mea tua sunt, et tua mea „ (John. 17.10), Dominus meus Jesus Christus manes in te et ex te et apud te semper Deus : qui est benedictus in saecula. Amen „.

EMANUELE RAPISARDA

MONSIGNOR G. B. AGUCCHI E LE SCUOLE PITTORICHE ITALIANE

Il libro di Goffredo Bendinelli *Dottrina dell'archeologia e della storia dell'arte* (Milano, Società editrice D. Alighieri, 1938), ottima guida per gli studiosi di quelle discipline, come quella che ne studia compiutamente la storia e i metodi e ne raccoglie la bibliografia (che dovrebbe essere naturalmente aggiornata in una nuova edizione), credo sia da correggere a p. 242, dove l'Autore, dopo aver detto che "le teorie estetiche dell'Algarotti sono in gran parte modellate su quelle del francese Roger De Piles [autore del *Cours de peinture par principes*, con una *Dissertation sur la balance des peintres*, Parigi 1708], della cui *Bilancia pittorica* si fa espositore „, aggiunge: "Negli stessi scritti dell'Algarotti per influsso del De Piles, si contengono i primi accenni a quella ripartizione o classificazione della pittura italiana in "scuole „, regionali, che troveremo poi completamente sviluppata, qualche decennio più tardi, nella *Storia pittorica* del Lanzi „.

Chi cerchi la vita di Domenico Zampieri tra le *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni* scritta da Giovanni Pietro Bellori (1672), trova che un primo abbozzo di classificazione delle scuole italiane di pittura fu fatto, mezzo secolo prima del De Piles, da mons. G.B. Agucchi, del quale non si conoscono, ch'io sappia, opere stampate e non si sa più di quello che ne dice lo stesso Bellori, che ce lo presenta amico e consigliere letterario di Annibale Carracci e protettore e maestro del Domenichino.

(Qui apro una parentesi per notare che, se si studiasse con attenzione la nostra antica storiografia artistica, si troverebbero, oltre notizie peregrine, idee feconde, intuizioni, precorrenti, teorie, che dovevano più tardi ammantarsi di illustri nomi. Un esempio. Le dette *Vite* del Bellori si chiudono con la descrizione d'una pittura di Carlo Maratti (così lo chiamavano i contemporanei), *Dafne trasformata in lauro*, nella quale il pittore marchigiano tenne presenti i versi d'Ovidio, trasportando la favola "dalla poesia delle parole alla poesia muta de' colori „. Il Bellori compara i luoghi della poesia e della pittura, lodando questa di "aver portato alla vista con i colori quanto la sua compagna col suono de' carmi dona all'udito „; e osserva che il Maratti "ha saputo unire insieme quello che Ovidio distingue in più parti ne' suoi versi, e variare i mezzi per giungere col poeta ad un fine istesso, togliendo e aggiungendo quello che divide l'azione o la congiunge „. Perché, "sebbene queste due arti hanno il medesimo fine di rappresentar le cose coll'imitazione, contuttociò diversi sono i loro mezzi di pervenire alla vista e all'udito. Tutte le parti della pittura consistono in un momento e dentro l'unità di un'azione e di un moto; ove la poesia, ancorché tratti il medesimo soggetto, ha tutta la sua forza nella varietà di narrazioni, che avvengono successivamente con moti e tempi diversi, senza esser ristretta, come la pittura,

ad un moto e ad un tempo solo „¹. Ne vien fuori un Bellori precursore del Lessing. Che disse G. E. Lessing circa un secolo dopo? Nel *Laocoonte* (1767), movendo dal confronto del famoso gruppo statuario vaticano con l'episodio virgiliano, egli viene a determinare i "limiti", della pittura e della poesia, a distinguere le arti dello spazio dalle arti del tempo, le arti figurative dalle arti ritmiche. So bene che questa teoria è rifiutata dall'estetica moderna; ma non la credo inconciliabile con l'idea filosofica dell'unità delle arti, giusta l'antico adagio *Ars una, artes multae*. E chiudo la parentesi).

Torniamo all'Agucchi. Narra dunque il Bellori che il Domenichino leggeva istorici e poeti con la guida del dotto monsignore, il quale "soleva esporgli le bellezze della poesia, con osservare i mezzi e i termini (ecco i "limiti", del Lessing!) de' poeti e de' pittori nel rappresentare"; e continua: "In questo studio l'Agucchi, comunicando con Domenico, si propose di comporre un discorso sopra le varie maniere della pittura, dividendola in quattro parti [cioè "scuole"], come l'antica: del qual discorso poniamo qui il principio, tratto dal suo originale, benché incerto e commutato da altri sotto oscuro nome... (Ignoriamo chi abbia fatto sue e pubblicato sotto altro nome le idee dell'Agucchi).

Comincia egli con l'enumerare le quattro scuole pittoriche antiche: nell'antica pittura troviamo prima l'asiatica e la ellenica, e questa divisa poi in attica e sicionia, alle quali successe infine la romana ².

Venendo ai tempi moderni, dopo aver accennato a coloro che "cominciarono a trar fuori questa professione dalle tenebre oscurissime de' barbari tempi", si restringe "a quei soli soggetti, che per comun consentimento degli intendenti sono stati riputati maestri di prima classe, e capi della scuola loro particolare...". Egli vede quattro scuole di pittura in Italia: la romana, la veneziana, la lombarda e la toscana, essendo le altre "accessorie a queste, e dipendenti...". La scuola romana, della quale sono stati i primi Raffaello e Michelangiolo, "si è avvicinata all'artificio degli antichi...". I pittori veneziani, il cui capo è Tiziano, "hanno piuttosto imitato la bellezza della Natura, che si ha avanti gli occhi...". "Antonio da Correggio, il primo de' Lombardi, è stato imitatore della Natura quasi maggiore, perché l'ha seguitata in un modo tenero, facile ed ugualmente nobile, e si è fatta la sua maniera da per sé...". I Toscani, tra i quali eccellono Leonardo e Andrea Del Sarto, "sono autori di una maniera diversa dalle già dette, perché ha del minuto alquanto e del diligente, e discopre l'artificio", ³.

Tempo perduto sarebbe rilevare le deficienze e le inesattezze di questa classificazione e i pregiudizii estetici, su cui poggia: la sua importanza è dovuta soltanto alla sua priorità.

Una più esatta, ma troppo minuziosa divisione fece Luigi Lanzi, che dedicò il I volume della sua *Storia pittorica* (edizione di Bassano del 1809) alla scuola fiorentina e alla senese, il II alla romana e alla napoletana, il III alla veneziana, il IV alle scuole lombarde (mantovana, modenese, parmense, cremonese, milanese), il V alla bolognese, alla ferrarese, alla genovese, alla piemontese. Con

¹ G. P. BELLORI, *Vite ecc.*, Pisa Capurro 1821, t. III, pp. 243, 252 e 250.

² È curioso osservare che soltanto per queste antiche scuole Luigi Lanzi, nella prefazione alla *Storia pittorica* (Bassano 1809, v. I, p. XXXVIII, nota), cita il frammento dell'Agucchi presso G. P. Bellori, *Vite ecc.*, Roma 1728, p. 190.

³ BELLORI, *Vite ecc.*, ed. cit., pp. 49-50.

tutta la sua minuziosità, questa classificazione non poté contentare tutti: per esempio, gli Umbri e i Marchigiani giustamente si dolsero che il Lanzi disconoscette la scuola umbro-marchigiana per incorporarla in una inesistente scuola romana.

In verità le scuole pittoriche italiane dei secoli d'oro, quelle onde spiccarono il volo le aquile dell'arte nostra, Leonardo e Michelangelo, Raffaello, il Correggio, Tiziano, sono la toscana, l'umbro-marchigiana, l'emiliana, la veneta: alle quali si può aggiungere la lombarda, che, se non produsse un genio universale, che possa gareggiare coi menzionati, ebbe certamente suoi caratteri peculiari. Le altre scuole sono diramazioni di queste quattro o cinque.

È risaputo che l'estetica moderna rifiuta gli aggruppamenti, perché ogni artista, anzi ogni opera d'arte, è un individuo e, come tale, inclassificabile. E sta bene. Ma provatevi a disegnare una generale storia della pittura, che sia veramente una storia, e non una serie di saggi staccati su singoli pittori, senza tener conto delle scuole regionali. Non ci riuscirete, massime in questa Italia, che deve le sue glorie, i suoi ardimenti, le sue sventure, il suo fascino, la sua fisionomia a una mirabile varietà di natura e di storia. Qualche cosa di simile avviene nel campo letterario: anche chi, teoricamente, rinnega i generi letterarii, non può far a meno di valersene, quando vuole scrivere storia letteraria.

Mi sembra perciò che non si debba lesinar la lode all'amico e maestro del Domenichino, monsignor G.B. Agucchi, che primo tentò una classificazione delle scuole pittoriche italiane.

GIULIO NATALI

L'OPERA E LA PERSONALITÀ DI WOLFANGO GOETHE ALLA LUCE DEL PENSIERO ANTROPOSOFICO DI RUDOLF STEINER

(RICORDI, TESTIMONIANZE E CONFESSIONI)

1.

Nello studio su *Gli Amori di Goethe* ho cercato di sintetizzare il concetto storico-estetico della poesia e della personalità goethiana. Ora mi propongo di schizzare il processo che mette capo all'elevazione a simbolo o piuttosto a strumento di educazione *antroposofica* o, correggerei, idealistica di quella personalità. L'apostolo di tale trasformazione fu lo Steiner. Questi, nato in Ungheria (a Kraljevic nel febbraio del 1861) dopo avere studiato a Vienna, passò nella goethiana Weimar parecchi anni, saturandosi di studi, ricordi e approfondimenti del sublime Poeta; pervenendo gradatamente come ad una specie di rivelazione metafisica.

E il primo frutto fu l'adesione dello studioso alla società teosofica; la quale ha per sua scaturigine la *Dottrina Segreta* di H. P. Blavatsky. Alla Blavatsky succedette Annie Besant, durante la cui presidenza si svolse l'*Ordine stellare*, che poi si rese indipendente e i cui soci vedevano in J. Kristnamerti l'annunziatore d'un Maestro del mondo. Ma a noi non importano tali correnti, sibbene solo il fatto che non vi aderì Rudolf Steiner; il quale ne venne fuori, come da un lavacro, fondando l'*Antropofosia*, che sarà il suo apostolato sotto l'egida dell'olimpicità vittoriosa di Wolfango Goethe.

Però, prima di approfondire questo lato, è bene che elenchiamo le linee fondamentali antroposofiche. Esse costituiscono un movimento che tende all'internazionalità ma che è, e non poteva essere altrimenti, in essenza teutonico. Vi si concepisce la realtà universale come una manifestazione divina, attraverso un'evoluzione continua, per la quale la terra e tutto il sistema planetario - oggi dovremmo dire *galattico* - sono lo sviluppo di precedenti esistenze cosmiche. Anche rispetto alla storia umana vi si vedono innumerevoli ritorni all'esistenza, un innumerevole reincarnarsi in uno sforzo costante di svolgere ed universalizzare il proprio spirito. Si andrebbe così attuando un *Destino* o *Karma*, che gli umani con le loro precedenti azioni si sono andati preparando e che è di ostacolo al loro ritorno cosciente alla Divinità. Come è chiaro si tratta di una vera

e propria scienza occulta. Vi si nega che si tratti di una religione, sebbene vi si assicuri o, piuttosto, perché ci si assicura che colle sole sue forze l'uomo può giungere all'invisibile e svolgere le proprie umane funzioni nell'universo. Ecco la seguente distinzione, comune del resto ad altre scuole occultistiche, dei diversi elementi nell'uomo: 1) corpo fisico; 2) corpo eterico; 3) corpo astrale; 4) ego; 5) ego spirituale; 6) spirito vitale; 7) uomo spirito. Come si vede, si tratta d'una settemplice distinzione dei principii, o meglio veicoli di manifestazione umana, corrispondenti ad altrettanti ordini di vita o realtà cosmica. E si descrive pure il funzionamento di tali veicoli nei vari stati umani: la veglia, il sonno, la morte.

La dottrina in verità poco si discosta da quella originaria, mettente capo alla Blavatsky; ma ciò che ne costituisce l'originalità si è il concepimento del Cristianesimo nell'ambito delle tradizioni occulte-orientali. *Cristo* - Spirito centrale - segna il grande passaggio dell'umanità verso il suo avvenire, che potremmo definire solare. Cristo è proprio lo spirito solare o il Divino che giunge all'uomo attraverso quello spirito. Insomma l'afflato divino non poteva venire a spiritualizzare l'uomo prima della comparsa del Cristo. Con la venuta sua si afferma l'ideale della fratellanza universale e il sentimento dell'origine comune nell'intimità di ogni uomo. Sorvolando su questi dettagli il fatto si fu che Rodolfo Steiner fondò la società *antroposofica*; e nacque a *Dornach* in Svizzera (presso Basilea), dove poi egli se ne morì nel 1925, il *Goetheanum*, per metà scuola e per metà tempio.

2.

Di tale avvenimento ebbi conoscenza piuttosto tardi, verso il '32.

Un giorno mi perviene da Milano una lettera assieme a delle carte programmatiche relative alle rappresentazioni *goetheane* e alle connesse conferenze illustrative di queste. Tale periodo di prove, commenti e chiarimenti costituisce il *Goethe-Feier*. La lettera mi perveniva da una signora che mi aveva conosciuto attraverso la lettura dei miei libri di *Commento alla vita di Faust*. Chi mi scriveva e mi informava era un'affiliata alla *Società antroposofica*, Ida Levi Bachì, scrittrice, traduttrice di Steiner, coltissima ed ardentissima anima, veramente vivente d'un suo infiammato ideale di umana redenzione. Essa mi faceva l'onore di credermi un'autorità in fatto di studi goetheani; quantunque trovasse in me segni d'una vita di tutt'altra sete assetata che non fosse quella antroposofica. Essa perciò mi catalogava fra i *goethiani esoterici*, lei appartenendo alla comunità *essoterica* celebrante le funzioni di approfondimento dell'anima goethiana. Confesso che dalla nutrita corrispondenza con la Levi, io rimasi scosso, ma tutt'altro che convinto e tanto meno convertito. Io sentivo la scossa, ma resistevo molto filosoficamente. Però mi sforzavo di compenetrarmi delle ragioni che avevano spinto lo Steiner al suo apostolato goethiano. Ed ecco ciò che vorrei fosse universalmente conosciuto. Rudolf Steiner, intensamente meditando sulla figura e l'opera del Goethe, si persuase, e mise in chiarissima luce, che attraverso gli studi goethiani sulla natura, si fa luminosa l'idea d'un'entità unitaria, sovrassensibile, immanente all'evoluzione organica.

Si affaccia, mi pare così, l'*evoluzione creatrice* del Bergson e il riconoscimento d'un potere conoscitivo umano illimitato. Ma nell'opera dello Steiner pulsa il proposito d'integrare una certa deficienza del grande Poeta. Al Goethe cioè

sarebbe stato difettoso il potere *autopistico*: esso non poteva giungere a fare del pensiero un oggetto dello stesso pensiero. Egli era incapace, in conseguenza, ad accogliere la voce del divenire del mondo nella sfera della sua più eccelsa metamorfosi, a sperimentare cioè la vita etica, e quindi la libertà entro la natura umana. Questa *autoscoperta* non c'era in Goethe; ma era, sì, nell'opera di Goethe in forma implicita. Essa sorge per mistica virtù, non per operazione dialettica, come in Kant o nel grande filosofo. Dunque in sostanza non Goethe sali; ma, attraverso Goethe, si potrebbe salire a quella altezza e a fare quella scoperta. Poste le cose sotto questo aspetto, io m'accorgo di andarmi avvicinando alla giustificazione del salto antroposofico, comunque mistico; e trovo in Goethe stesso una certa giustificazione del salto. Egli creava solo e ricreava col suo divino potere la vita. Ma io nella mia opera goethiana, che potrei, quantitativamente parlando, chiamar vasta, ho dimostrato come in Goethe il senso musicale fosse deficiente. Egli non arrivò mai a sentire la divina creazione di Beethoven provandone un senso piuttosto fastidioso, molto vicino al rumore. Eppure tutta la sua opera è una grande musica, una grandiosa costruzione.

In verità è giusto che sia universalmente riconosciuto che Rudolf Steiner, questo studioso tedesco, esaltato dalla figura e dall'opera del Goethe, si persuase che, soprattutto attraverso gli studi del Goethe intorno alla natura, balza luminosa l'idea di una entità unitaria sovrasensibile, immanente all'evoluzione organica - ciò che sarà l'*Evoluzione creatrice* del Bergson - e il riconoscimento d'un potere conoscitivo umano illimitato. Ma nell'opera dello Steiner pulsa ardente il proposito d'integrare una certa deficienza del grandissimo Poeta. Egli si persuase dunque, che a questo mancasse ciò che si potrebbe dire il potere *autopistico*: la capacità cioè a fare del pensiero un oggetto dello stesso pensiero. Ma qui bisogna riconoscere che è molto oscuro ciò che intendesse lo Steiner. Il pensiero è autoconsapevolezza, pensare, che è assoluto valore che riempie di sé l'anima. E dunque? Forse si è voluto dire che il mondo del Goethe non era il mondo dell'astratto; egli in verità non aveva senso che per la concretezza della propria vita. Che ci fosse la musica, come qualcosa di assoluto, che stesse come un potere assoluto di fronte a lui, a lui incomprendibile, se ne accorse alla fine, dopo l'episodio di *Ulrica von Levetzon*. Egli riconobbe allora che "la musica si solleva con ali d'angelo... L'occhio s' inumidisce e in un più alto anelito sente il divino valore dei suoni e delle lagrime: - *Den Gottelwert der Pone wie der Tränen* , - Forse si potrebbe convenire che il Goethe fosse incapace o sordo ad accogliere l'idea del divenire del mondo nella sfera della sua più eccelsa metamorfosi, a sperimentare cioè la vita etica e quindi la libertà in essa.

Questa autoscoperta non c'era, non ci fu in Goethe; ma il fatto era là, era nell'opera di Goethe in forma implicita! Se Goethe sali, per mistica virtù sali, non per dialettica operazione come Kant.

Sì, da Kant bisogna salire a Goethe. In conclusione si potrebbe vedere in Goethe un'anima a lui stesso non chiara, un'anima che in lui non si svolse, ma che in ogni uomo, da lui o dalla sua poesia stimolato, potrebbe splendere o rompere come divino adagio beethoveniano. Ecco ciò che ci dice lo stesso Steiner nella prefazione a un suo studio (un ponte che unisce la *Filosofia della libertà* alla *Scienza occulta* dello stesso autore e che porta il titolo: *La concezione goethiana del mondo* (Edit. Carrabba): "Ho cercato di avvicinarmi alle idee di Goethe partendo da molti punti diversi. Ho risvegliato ogni opposizione, che fosse latente in me, contro la maniera goethiana di concepire il mondo per sal-

vaguardare la mia propria individualità di fronte alla potenza di questa personalità unica. E quanto più sviluppavo in aspra lotta con me stesso la mia propria concezione del mondo, tanto più credevo di comprendere Goethe. *Cerco di trovare una face* che illuminasse anche quelle parti dell'anima di Goethe, che erano rimaste oscure *a lui stesso*. Volevo leggere fra le righe delle opere sue quello che me lo facesse comprendere appieno. Cercavo di scoprire le forze del suo spirito che lo avevano dominato, ma di cui *egli non aveva acquistato coscienza* „. Ma, ritornando alla suddetta sordità musicale del Goethe mi par bene ricordare ancora, che egli già vecchio, in contatto con Ulrica von Levetzon, l'ultimo suo amore, riuscì ad aver la consapevolezza di quella sua deficienza, che nella sfera della musica egli fosse in presenza d'un potere trascendente la sua attività. E ciò si celebra nella *Trilogia della Passione*, dove si scioglie uno dei più alti inni alla Musica, divina liberatrice delle anime.

Ecco il problema dunque. E dopo ciò mi par chiarissimo lo spirito fondatore dell'*Alta Scuola* di Dornach o del Goetheanum: in Goethe si troverebbe un aspetto *esoterico* ed uno *exoterico*. Il primo richiede una società di spiriti eletti, di iniziati, di anime assieme avvinte da un comune ardore di reciproco aiuto per la più alta ascensione. E qui vorrei illustrare la figura e l'opera di Ida Levi. Un giorno, scrivendo del Goetheanum, essa lo qualificava un *dono del destino*; perchè gli studi goethiani *irradiano salute*. „ Ma noi vorremmo, non soltanto conoscere quello ch'egli pensò, come immaginò, ma correggere le nostre vecchie abitudini di pensiero sul modello della sua pienezza „. „ *Vorrei guarire di Kant e guardare al mondo come Goethe*. Non siamo tutti malati di unilateralità? Attraverso Steiner ci appare il Goethe come il primo che, nei tempi moderni, getta un nuovo ponte che deve unire verità e bellezza. Separati questi due regni periscono e tutto il mondo, in preda a menzogne ed a volgarità, perde ogni vero amore della vita e assume fattezze inferiori alle umane „.

Ciò la Levi mi scriveva nel '32; ma pare un presentimento dell'attuale massa, smisuratamente accresciutasi, di bestiame umano. Ed essa continuava, opponendo il dovere nella sgradevole forma *kantiana* a quello del Goethe - Apollo: *dovere in cui si ama ciò che a sé stesso si comanda*. La mia anima di studioso di Goethe vibra a queste parole e fa voti che esse siano sempre meglio conosciute e siano anche illuminate da altre sue, che sembrerebbero strane se non fossero il vero nodo del mistero della sua anima piena e rifuggente dall'anormalità: „ Per quanto ci è possibile bisogna ricercare di viver felici „.

Comunque mi pare che ce ne sia abbastanza ad intendere il significato e la importanza del *Goetheanum*. Bisogna ricordare che un incendio lo distrusse. Ma assistiti allora dalla fede mistica, gl'iniziati fecero sorgere l'*edificio* e nella settimana del 22-29 marzo del '32 vi si celebrò il 2° *Goethe-Feier*. Una programmatica illustrazione diceva: *l'uomo che si evolve è il solo strumento di ricerca come la iniziò Goethe e come R. Steiner la rese possibile. Enorme ci sta dinanzi il compito di ridare a gli spiriti della natura ciò che essi ci donarono. Noi instancabilmente dobbiamo sforzarci di progredire nella metodica oscillazione (Pendelschlag): Dalla auto conoscenza alla conoscenza della natura e viceversa*.

E poi seguiva lo Steffen a riportare le parole dello Steiner dopo l'incendio: „ qui dai colli di Dornach splendette un'opera che in ogni centimetro cubo di legno, in ogni centimetro cubo di pietra aveva fondato un *volere antroposofico*, una buona volontà *antroposofica* di sacrificio. Fu nel 1° Goetheanum formata tale sostanza morale „. E il foglio riportava gli oratori, l'orario e il titolo delle

conferenze, non che l'annuncio delle letture dei pezzi più significativi del Faust. Ma io non ricevetti nessuna notizia dopo quell'epoca. Ed ora alla fine tutto mi si è svelato. La valente amica, che ritrovo dopo tanta tempesta, non solo è viva, ma mi ha dato notizia della attività già ripresa del Goetheanum, con un previsto suo culmine proprio nell'anno '49, celebrante il bicentenario della nascita del sublime Poeta del Faust. Ma quante sciagure, quanti dolori l'eletta donna ha dovuto sopportare? E innanzi tutto, la morte dello sposo: il matematico professor Levi, vittima delle persecuzioni antisemitiche, che anche il nostro paese dovette offrire al demoniaco genio razzistico. Quel maestro era veramente un nobile uomo ed anche poteva essere considerato un buon cristiano, non in senso confessionale, ma largamente umano: egli amava. Afferma la vedova: "posso dire, che se lo vedevo triste e stanco, il miglior modo di dargli attaccamento alle cose, interesse, ossigeno era quello di dirgli che il tale o il tale altro avevano di lui bisogno: un alunno povero da impiegare, ad esempio, perché potesse continuare gli studi...". "Fisicamente non era forte e nell'anima era un fanciullo. Cosicché quando le persecuzioni si abbatterono egli non ebbe forza di collera e sdegno da opporre. Fu tutto dolore, non volle nemmeno più andare ai concerti che adorava, nemmeno alla fiera campionaria che, come ingegnere, molto lo interessava. Il fatto si fu che egli, cuore spezzato, se ne morì nella sua casa, prima che le persecuzioni si attaccassero anche alla vita fisica degli ebrei. Pensai allora che non avrei mai più sofferto di nulla. E invece il dolore continuò ma cambiò natura, fu più esteriore. Ad un certo punto non potei più entrare nella mia casa abitata da altri. Mi capitò di vagare per le strade verso sera, pensando che l'ora del coprifuoco era vicina e senza sapere dove sarei andata; ché il timore di compromettere gli amici mi teneva da loro lontana. Fui molto sola in mezzo alla gente. Mi pareva di essere sola, come può essere sola un'onda nel mare; e circondata d'odio: l'odio che aveva ucciso mio marito. L'odio urlava dai manifesti osceni che coprivano i muri di Milano, dai giornali, da tutta l'atmosfera avvelenata. Potei riparare in Svizzera. La tempesta infernale alla fine tacque e fu sommersa da altre storiche voragini...".

Ed ecco l'eletta Signora diritta e ferma, nel suo apostolato di umana elevazione su la base del goethiano dovere di amare *ciò che a sé stesso si comanda*. Essa ora è ritornata a lavorare nel campo della *Società antroposofica* risorta e dove già molti progressi sono stati fatti. Ed anche è sorta una scuola per bambini: scuola di metodo antroposofico. "Il Municipio aveva dapprima concesso di fare un esperimento di pedagogia steineriana in una *Scuola moderna*. Poi i genitori chiesero che si continuasse col medesimo metodo nelle elementari. E tutto questo attraverso molte difficoltà s'intende. Esiguo è il numero delle insegnanti veramente pervase dallo spirito di questa pedagogia e veramente artiste. Esigui i nostri mezzi finanziari. Comunque finora si è lavorato e speriamo di poter continuare. Lo studio dell'antroposofia ha maturato fra noi un certo numero di ottimi conferenzieri. Ogni settimana vi sono conferenze pubbliche su i più vari argomenti, trattati sempre nella loro connessione con la *Scienza dello Spirito*. L'ultima fu una davvero splendida su i più recenti sviluppi della matematica. Anche questa scienza attraverso Einstein ed altri busa alle porte del *Soprasensibile*! E s'incontra con la dottrina, che, partendo da premesse diverse, ci furono date da R. Steiner intorno alla materia... Siamo poi chiamati ormai in vari luoghi a parlare soprattutto di pedagogia. A Dornach, durante l'estate, vi saranno tre rappresentazioni del Faust: 1^a e 2^a Parte. Anno goethiano pur que-

sto! A Milano temo che non venga molto celebrato. E da voi? Io sono stata invitata a fare qualche conversazione „. Pure con tutto ciò, questa grande anima apostolica vive oggi una vita personale dolorosa per le circostanze della sua attuale esistenza. Essa è combattuta fra un sogno di benessere materiale, che potrebbe realizzare in Argentina, dove vivono suoi amatissimi parenti, e il sogno vero della sua vita: la propaganda antroposofica, che solo in Italia può attuare. Essa mi scrive che anche a Napoli è sorto un gruppo antroposofico e mi domanda se anche in Sicilia ce ne sia per caso un qualche nucleo. Ma, consapevole isolano, disgraziatamente ho dovuto darle una risposta negativa, con dolore reprimendo il vivo desiderio di averla qui mia compagna di affascinanti spiritualistiche conversazioni.

Ma mi accorgo che è già tempo di virare di bordo, in questa goethiana esplorazione, verso nuovi lidi, verso nuovi orizzonti, nuovi cieli. Sta dinanzi a noi, come stette dinanzi al cantore di Faust, la luce di Spinoza. Ma è bene prima che faccia una confessione. Non solo mantengo fermo che, anche se non si abbiano interessi speculativi o mistici religiosi o morali ma genericamente umani, questo è un anno che ogni persona colta deve consacrare a rivivere la figura di Goethe. Ed io intanto, come scrittore goethiano, debbo confessare, e specie alla valentissima Signora Levi, che molta acqua ho già versato nel mio scetticismo antroposofico, che, in quei giorni lontani dei primi *Tage-Feier* le confessava, amareggiandone l'anima. Debbo confessarle che non me ne sto più a contemplare, come a quei tempi, dal mio sicuro idealismo romantico, parte tedesco parte italiano, e dalla mia estatica ebbrezza goethiana, le spiritualistiche antroposofiche elucubrazioni. E confesso dunque che, se non fervente, sono anch'io già un *esoterico* goetheano. Ma ne dò la seguente motivazione, che può ad un exoterico entusiasta apparire piuttosto strana. Mi convince dunque che la sublime serenità e la stupefacente pienezza d'animo del Goethe, che si esprimevano nel suo culto di Spinoza, debbano convincere e della umana libertà, trascendente ogni dialettica causativa fenomenica, e del connesso mondo spiritualistico, che è la vita dell'uomo e di ogni cosa. Fatta questa confessione con connesso riferimento spinozistico, io continuo a chiamare la mia credenza o convinzione puramente e semplicemente idealismo o anche panteismo idealistico o anche spinozismo. Qualche altra nota credo necessaria: la mia convinzione, che mi sembra di avere chiaramente dimostrato in diversi miei scritti,¹ dell'implicito idealismo del pensiero di Spinoza. Attraverso la sua *sopraragione*, che sarebbe la *conoscenza intuitiva*, o la conoscenza che la sostanza ha di sé stessa, egli ha posto già la realtà come autopensiero. Ed ecco lo *Amor Dei intellectualis*, consapevole di sé e del mondo universo tutto convergente all'eterno Sè.

Io affermo nelle citate monografie che la formale, astratta razionalità diventerebbe nostra vita, *dover nostro*, se essa non nascondesse un interesse supremo, capace di vincere ogni particolare, egoistico interesse, rappresentato dalla materia, o dall'oggetto infinitamente determinato e determinabile, del volere; se, dunque, al di là della razionalità, non ci fosse un contenuto, qualcosa di non sensibile; che può assumere, sì, quella veste che la deve anzi assumere... ma che non è

¹ Cfr. *Preludi storico-attualistici alla Critica della R. Pratica*, Crisafulli, Catania. - Cfr. pure e special.: *La liberazione in Spinoza e Kant* in "Sicul. Gymnasium", 1941 e "Il panteismo di Faust e lo spinozismo del Goethe", in "Giorn. Critico della Fil. It.", fasc. 4 1927.

essa, è al di sopra di essa, è il suo principio. Al di là del segno resta l'assoluto valore, resta lo spirito, resta l'universale, come si voglia dire, di cui siamo tramiti, che cogliamo in quanto immediatamente con esso ci fondiamo, cioè lo intuiamo „. Insomma per me *kantianamente* si deve porre Spinoza al di sopra di Kant; perché si deve porre Dio come identico ed assoluto valore, di cui la vita morale è rivelatrice, conoscenza che possiamo chiamare intuitiva, dobbiamo chiamare intuitiva con Spinoza, o *sopraragione*. Ma debbo aggiungere che in me il culto di Spinoza, nato e rafforzato per circostanze diverse nell'epoca della mia giovinezza, divenne assolutamente mia sostanza spirituale al contatto di Goethe, in cui proprio questo culto divenne travolgente. La sublime serenità e la stupefacente pienezza d'animo del poeta sono veramente il formidabile argomento dell'umana libertà, che trascende ogni dialettica causativa fenomenica, e del connesso mondo spiritualistico, che è la vita dell'uomo e di ogni cosa; e quella sublime serenità e stupefacente pienezza sono maturate al contatto dell'anima del *Santo laico*: Spinoza. Vorrei ora districare un certo nodo razionale che mi rende perplesso. Dunque, sì, mi persuade il difetto dell'*autochiarezza* in Goethe, rilevato dallo Steiner; ma come conciliare questa nota con ciò che si è detto del culto spinoziano di lui; può ciò significare consapevolezza della risoluzione del mondo nello spirito? Io direi così: che questo mondo soprasensibile era talmente incorporato nel valore sentito, tanto in Spinoza che in Goethe, che la pura idea come tale, come dottrina non se ne poteva sperare. E quindi come Spinoza non si trasfigurò in idealista, così nemmeno il mondo soprasensibile poteva vivere una propria vita dialettica in Goethe, separato da ciò che egli sentiva. In conclusione Spinoza la filosofia tutta risolvette in etica; e le due sostanze cartesiane si risolvettero in due attributi dell'unica sostanza: *Deus est substantia et substantia cogitans*. Tale spiritualismo assoluto culmina, dimostrandosi, nella ascesa conoscitiva dalla sfera della ragione all'atto della *conoscenza intuitiva*; per cui in sostanza ci conosciamo come *modi di Dio* e quindi tutto dobbiamo vedere *sub specie aeternitatis*; e tutto dobbiamo volere, trasportati dallo *Amor Dei intellectualis*. Debbo dire ancora che ho insistito su questo passaggio di qua e di là, ma soprattutto in un mio citato scritto, riassumendo le mie lezioni al riguardo dal titolo: *La liberazione in Spinoza e Kant*. Ma bisogna ripetere ancora che detta risoluzione implicita non poteva essere esplicita nel sublime Ebreo; chè ancora doveva venire Kant, ed egli doveva rinascere in tutta la sua linea nell'idealismo post-kantiano, anche a mezzo del Goethe. Ma anche nello stesso Goethe la vita dell'idea non poteva essere chiara, distaccata dalla pienezza della sua vita. Comunque non si ripeterà abbastanza che Goethe è figlio di Spinoza e che non se ne celebra il bicentenario, senza ricordare e commentare il suo *Dichtung und Wahrheit*. In quest'opera è la famosa pagina del libro XIV in cui il poeta, parlando dei suoi rapporti con lo Jacobi e dei loro colloqui notturni su Spinoza a Pimpelfort, aggiunge: “ *Questo spirito, che così decisamente agì su di me e che un così grande influsso doveva avere su tutta la mia maniera di pensare, fu Spinoza*. Precisamente, dopo avere invano ricercato un mezzo di educazione della mia strana - *wunderlich* - natura, alla fine capitai nell'*Etica* di quest'uomo. Io non saprei rendere conto di ciò che vi ho letto; basti il dire che io vi ritrovavo lo acquietamento delle mie passioni. Mi pareva che mi si aprisse una grande e libera veduta sul mondo sensibile e morale. Ma ciò che particolarmente a lui mi legava era lo sconfinato disinteresse, che rifulgeva da ogni sua proposizione. Quella meravigliosa sentenza *Chi ama rettamente Dio*

non deve desiderare che Dio lo riami, con tutte le premesse su cui poggia, con tutte le conseguenze che ne derivano, riempiva ogni mia riflessione. Essere disinteressato in tutto, disinteressatissimo nell'amore e nell'amicizia, divenne la mia più alta gioia, la mia massima, il mio esercizio. Cosicchè quella frase temeraria di più tardi: *Se io ti amo che te ne importa?* (parole di Filina nel IX capitolo del *Wilhelm Meister's Lehrjahre*) mi sgorgò proprio dal cuore. La calma imperturbabile di Spinoza contrastava col mio travolgente anelito. Il suo metodo matematico era l'opposto della mia forma poetica di sentire e di esprimermi; ed appunto quella metodica trattazione, che si voleva trovar non adeguata, mi rese il suo discepolo appassionato, il suo più risoluto adoratore „.

E in questo studio egli fu aiutato dallo Jacobi. " Di notte, quando ci eravamo separati e ritirati ciascuno nella propria camera da letto, io lo andavo a cercare ancora. Il chiaro di luna tremolava sull' ampio Reno; e noi alla finestra ci passavamo orgiasticamente del dare e del ricevere, che in quell' incantevole epoca dello sviluppo così riccamente sgorga „.

E con questo squarcio, che è di grande poesia, oltre che di profonda spirituale adesione, mi risolvo a metter fine a queste note; le quali, oltre che celebrative del sublime Poeta, vogliono essere anche confessione di non aver riconosciuto abbastanza la fondatezza, fino alle ultime esperienze d'impronta steineriana, del culto antroposofico del Goethe.

Io spero che in qualche anima eletta si svegli il proposito di approfondirne sempre più le fondamenta e di sorvolare in tal modo su *le umane miserie*, che la nostra *umanità soprattutto* offendono e tormentano.

LEONARDO GRASSI

Bibliografia delle opere di Rudolf Steiner:

- 1 *La mia vita* (con 5 ritratti fuori testo e 1 fac-simile traduzione dal tedesco di Febo Colazza e Lina Schwarz) Istituto tipog. edit. Milano MCMXXVII.
- 2 *L'Iniziazione* - G. Laterza e Figli - Bari - 1926.
- 3 *La scienza occulta nelle sue linee generali* - Idem 1932.
- 4 *Il Cristianesimo quale fatto mistico* - Idem 1932.
- 5 *Filosofia della libertà* - Idem 1930.
- 6 *Pensiero umano e pensiero cosmico* - Idem 1931.
- 7 *Coscienza d'iniziato* - Verità ed errore nell'investigazione spirituale - Id. 1931.
- 8 *La Genesi* - I misteri della versione biblica della Creazione.
- 9 *Verso i mondi spirituali* - Idem 1928.
- 10 *La concezione goethiana del mondo* - G. Carabba, Lanciano 1925.
- 11 *Problemi spirituali* - Idem 1923.
- 12 *I Vangeli* (4 vol.) - Idem 1930.
- 13 *Saggi filosofici* - Idem 1932.
- 14 *La filosofia di Tomaso D'Aquino* - Idem 1932.
- 15 *Federico Nietzsche* - Idem 1935.
- 16 *Fitologia occulta* - Catzone - Roma 1933
- 17 *I punti essenziali della questione sociale* - F.lli Bolla - Torino 1920.
- 18 *La spiritualità di Goethe* tre saggi - Idem 1932.

- 19 *Punti di svolta della vita spirituale* - Zaratustra, Ermete, Buddha, Mosè
Elia, Cristo - Soc. Tip. Modenese 1934.
- 20 *Gli Enimmi della filosofia* - Gelardi - Milano 1935
- 21 *I misteri dell'Oriente e del Cristianesimo* - Ist. Ed. Tipog. Milano 1936.
- 22 *Il Mondo dei sensi e il mondo dello spirito* - Idem 1936.
- 23 *Cronaca dell'AKASHA* - (Nuova Edizione riv.) Idem 1936.
- 24 *L'Uomo, il Destino dell'uomo e l'Evoluzione del mondo* - Idem 1936.

GIACOMO LEOPARDI E UNA NUOVA ETIMOLOGIA DI FRANC. *bélître*

Prendendo le mosse da un saggio pubblicato tempo fa da S. Simonyi¹ che spiegava ungh. *blitri* (= *ostobaság*, cioè *inezia*) come derivato da gr. βλίττοι, Leo Spitzer² ha aggiunto altri anelli alla catena etimologica che fa capo a quella voce greca tipica della logica stoica, citando lat. med. *blictrum* (Du Cange), lat. scol. *blitri* (*blictri* Malebranche 1688, come mi pare debba essere, anziché 1687, come scrive lo Spitzer in nota), fr. *bélître* (*belistre*, *belitre*), milan., comasco *blicter*, catal. *blittri* (*blediri* a Cervera per influsso di *bledo*), spagn. *belitre*, port. *biltre* e *pelindra*³.

Mi preme però far qui notare che la derivazione di ital. dial. *blitri* da gr. βλίττοι fu già sostenuta, prima del Simonyi, dal nostro Leopardi. Infatti a pag. 43 del suo Zibaldone (= vol. I, 65 sg. ed. Flora) leggiamo:

“Non si trova in verun Dizionario italiano ch'io abbia potuto consultare [e in realtà non la registra nemmeno il moderno Vocabolario dell'Accademia] ma è comune fra noi la parola *blitri* o *blittri* o *blitteri* che significa, *un niente*, *cosa da nulla* ec. Questa cosa è un *blitri*; questa città è un *blitri* a misurarla con Roma ec. ec. Ora questa parola è totalmente e interamente greca βλίττοι: che anche si diceva βλίττοι e βλήττοι e βλίτηι (come anche noi) e forse anche βρίττοι⁴, e non significava nulla. Vedi Laerzio 1.7 segm. 57 e quivi le note del Casaubon e del Menagio e il DU FRESNE *Glossar. graec.* in βλίτηι, e nella appendice I in βλήτηι parimente. Tutti gli altri libri immaginabili che poterono fare al caso sono stati da me consultati scrupolosamente, senza trovarci ombra di questa voce, e nominatamente i Dizionari Greci quanti n'ho, dove manca affatto, in tutte le sue maniere „.

E poi ancora, a pag. 4301 (= II, 1135 sg. Flora):

“V'è di quelli ostinati che per un *blittri* (della qual voce derivata dal greco, dico altrove: vuol dire *per un nulla*) categorematico Lascerian star la broda e 'l companatico. Magalotti, sonetto colla coda che incomincia: Acció conosca ognun quanto diverso, vers. 27-29. Parla de' fanatici scolastici e peripatetici del suo tempo. (Pisa 22, [genn.] 1828) „.

¹ In *Magyar Nyelvtör.* XLII (1913), Budapest, pag. 285.

² *Estudios Etimológicos* III, in *Anales del Instituto de Lingüística*, t. III (1943), Univers. Nacion. de Cuyo, Mendoza, 1945, pp. 4-6.

³ Possono aggiungersi romagn. *blightrigh* (= cosa da poco, Mattioli) e sicil. ant. *blitri* (= vile, da nulla; cfr. G. De Gregorio, *Contributo al lessico etimologico romanzo etc.*, in *Studi glott. ital.* vol. VII, Torino, 1920, p. 54 s. v. *betler*).

⁴ Le forme βλίτηι, βλήττοι che il Leopardi leggeva in vecchie edizioni o in manoscritti, sono naturalmente varianti grafiche dovute all'itacismo. Per βλίττοι e βρίττοι cfr. *Thes.* I, gr. s. v.

Tenuto conto che la prima data (8 genn. 1820) apposta dallo stesso Leopardi si trova a pag. 100 del suo Zibaldone, la nota di pag. 43 sarà di qualche mese anteriore a quella, precorrendo quindi di un secolo, quasi, la nota etimologica del Simonyi.

Si noti ancora che il Leopardi, con la sua postilla ai versi del Magalotti (pag. 4301 cit.) colse perfettamente, come del resto ha fatto anche lo Spitzer, il vero significato della parola, conservatasi tenacemente negli ambienti " scolastici e peripatetici „ e da questi filtrata nel linguaggio popolare.

FILIPPO DI BENEDETTO

ISTITUZIONI E RIVISTE DI FOLKLORE IN ARGENTINA

La buona disposizione che l'Italia ufficiale mostra da qualche tempo a mettersi al passo coi paesi che sentono nella sua vera portata l'importanza degli studi di folklore, è stimolo a dare a quando a quando uno sguardo a ciò che si fa all'estero, per vedere con quali mezzi ed iniziative si provvede altrove all'incremento di questi studi.

Diamo oggi uno sguardo alla Repubblica Argentina dove, non meno che in altri paesi americani, fioriscono istituti, commissioni, associazioni, organismi di studio scientifico, da non confondersi con gl'innumerevoli centri, clubs, società con caratteri e finalità regionali che, pur essendo controllati da esperti, svolgono un'attività essenzialmente divulgativa.

Vi è, anzitutto, come in altri stati d'America, la *Comisión Nacional de Folklore* e questa, alla fine del 1949, organizzò in Buenos Aires, con gli auspici del Ministero dell'Educazione, il Primo Congresso Nazionale del Folklore, nel quale vennero discussi tutti gli aspetti teorici e pratici della scienza folklorica.

Ha sede a Buenos Aires un *Instituto Nacional de la Tradición*, sorto nel 1943, con biblioteca specializzata e archivio al servizio degli studiosi. Esso pubblica una sua "Revista del Instituto Nacional de la Tradición".

Sempre a Buenos Aires, vi sono: una *Sociedad Folklorica Argentina*, con suoi "Anales", e "Cuadernos", una *Sociedad Amigos del Arte Popular* e un fiorente *Museo de motivos populares argentinos* "José Hernández". Quest'ultimo allestisce esposizioni di arte popolare, cura dei "Cuadernos", nei quali presenta al pubblico gli aspetti rappresentativi o tipici delle sue collezioni o anche singoli pezzi di esse, e pubblica un "Boletín", di indagini scientifiche.

La città di La Plata ha essa pure un *Instituto de la Tradición*, il quale raccoglie fotografie di tipo documentario, repertori di musica popolare americana e promuove cicli di conferenze.

Tucumán vanta la rinomata "Sociedad Tucumana de Antropología", di cui fanno parte, oltre che antropologi, anche etnologi e folkloristi; inoltre ha visto sorgere or è poco l'*Asociación Tucumana de Folklore*, di cui va rilevata la natura di fondazione privata. Questa si propone di raccogliere il "corpus" delle tradizioni regionali e di attuare un maggiore avvicinamento fra gli studiosi specializzati. Pubblica dal 1950 un *Boletín de la Asociación* ecc., rassegna bimestrale, con lavori originali, inchieste folkloriche, rubriche bibliografiche e di informazioni. Abbiamo sotto gli occhi la prima annata di questo "Boletín", dove il folklorista cileno Oreste Plath s'intrattiene sulle *Instituciones folklóricas y folklorólogos de la República Argentina*, da lui direttamente conosciuti nel corso di un suo viaggio in quella nazione.

Nella sua relazione, il Plath fa cenno anche dell'attività folklorica in Santiago

del Estero, dove esiste un *Museo de Folklore y Historia*. Il museo raccoglie oggetti di arredamento della casa, elementi della sua architettura e compendia nella fototeca e nella pinacoteca una grande ricchezza storica paesana.

Ma un indice tra i più eloquenti della considerazione in cui sono tenuti gli studi di folklore in Argentina è il posto che essi occupano nelle Università, statali e non statali, e quello, sempre più distinto, ch'essi tendono a conquistarvi. Le Università nazionali argentine di Tucumán, di Córdoba, quella de Cuyo (Mendoza), hanno aggregato il folklore alle discipline storiche, formando la prima l'*Instituto di Historia, Lingüística y folklore*, la seconda l'*Instituto de Arqueología, Lingüística y folklore*, la terza l'*Instituto de Historia y Disciplina Auxiliares*. Questi raggruppamenti sono l'apporto di un esatto orientamento scientifico, perchè lo studio del folklore è uno studio eminentemente storico, onde la denominazione usata fin ora nelle Università italiane di "*Letteratura delle tradizioni popolari*", dovrà, prima o poi, come imprecisa ed equivoca, essere modificata nell'altra di *Storia delle tradizioni popolari*.

Tutti questi "Istituti", hanno un periodico proprio che conta dieci, venti anni di vita, e quello dell'Università de Cuyo (Mendoza), oltre la sezione di Arqueologia y etnologia, ha quella di *Folklore e historia regional de Cuyo*. Gli "Anales de Arqueologia y etnologia", curati dalla sezione omonima di detta Università fanno posto larghissimo alle indagini folkloriche, e spaziano talmente da dare a noi italiani la gradita sorpresa di trovarvi anche lavori, in lingua italiana, riguardanti la nostra patria. Accenno all'ampio studio del dott. Arturo Nagy sul *Folklore friulano*, che si legge nel tomo IX, dell'anno 1948.

La più recente affermazione di volontà di progresso è stata quella del voto formulato nel Primo Congresso Nazionale del Folklore ricordato sopra, col quale voto si auspicò l'istituzione di cattedre di folklore in tutte le Università. Il voto ha cominciato a dare i suoi effetti, perchè poco appresso la Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Universidad Nacional del Litoral ha introdotto il "*Folklore Argentino y Americano*", tra le materie del quarto anno per il "professorato", di Storia, stabilendo che alla cattedra si provvedesse per concorso.

È da notarsi anche questa tendenza dell'America a ripartire l'indagine fra molti, assegnando a ciascuno la regione, se non addirittura la città. Questo restringere i limiti geografici muove da un programma di approfondimento, nè incide per nulla sui risultati, la cui bontà dipende, come in ogni campo, soprattutto dal rigore della concezione metodologica di lavoro. Da noi, invece, la città e la regione danno nell'opinione corrente lo "studioso locale", definizione che contiene implicita una sfumatura di attenuazione, in sé e per sé non giustificata.

CARMELINA NASELLI

FRANCESCO FERRARA

Raramente accade che uno studioso debba venire commemorato per l'attività spiegata in due campi di lavoro assolutamente diversi come sono quello delle scienze storiche ed antiquarie da un canto e, dall'altro quello della geologia, della vulcanologia, delle scienze naturali. Questo è appunto il caso di Francesco Ferrara, che qualche elogiatore chiamò il Plinio e, al tempo stesso, il Livio della Sicilia, e il centenario della cui morte viene oggi contemporaneamente ricordato in due Università dell'Isola: in quella di Palermo, dove rimase per un quindicennio, e in quella di Catania dove insegnò a due riprese e dove fu il primo a ricoprire, e per non pochi anni, la carica di Rettore.

Questa duplice attività, che a tutta prima può destare il sospetto che provenga da superficialità e dilettantismo, si spiega invece, quando si conosce meglio la figura del Ferrara, con la versatilità del suo ingegno, col suo indefesso lavoro, e quando si pensa a quella aspirazione al sapere enciclopedico a cui si tendeva tra la fine del secolo XVIII° e i principi del XIX° e che così nettamente si contrappone alla mania di specializzazione oggi così sentita in ogni genere di ricerche.

Nelle tavole marmoree dei docenti del nostro Ateneo il nome dell'Abate Ferrara è iscritto accanto a quelli di Matteo Selvaggio, di Tomaso Fazello, di Vito Amico, del De Grossis, ma sentita l'esposizione della sua attività giudicheranno i lettori se egli maggiormente emergesse nel campo degli studi storici o in quello delle scienze naturali.

Tracciare la biografia di Francesco Ferrara (che bisognerebbe chiamare Ferrara-Motta per distinguerlo dall'omonimo e contemporaneo insigne economista che pure insegnò nell'Ateneo palermitano) vuol dire scorrere più di un ottantennio di storia politica e di storia della cultura siciliana. La giovinezza del Ferrara - nato il 1° aprile del 1767 a Trecastagni - cade infatti nel periodo dei Vicerè Fogliani e Caracciolo, animati ambedue da un grande desiderio di riforme che è frutto dell'illuminismo, e nell'epoca della rivoluzione francese. La sua maturità corrisponde al periodo in cui la Sicilia diviene l'asilo dei Borboni, poi con quello di Lord Bentinck e della costituzione siciliana elaborata sul modello di quella inglese e, infine, con l'unione dell'Isola al regno di Napoli. Ormai vecchio, Egli vide i moti catanesi del '37 ed infine le giornate del '48 e del '49. In queste vicende bisogna inquadrare la figura del Nostro per comprenderne l'atteggiamento ligio ai Borboni, mentre per la formazione della sua cultura occorre ricordare che è quello il tempo in cui fiorisce l'erudizione siciliana, è quello il periodo in cui vengono espulsi i gesuiti e in cui all'unico Studio catanese si aggiungono gli Atenei di Palermo e di Messina.

Stando alle notizie biografiche forniteci da Lorenzo Coco Grasso nell'elogio pronunziato poco tempo dopo la morte del Ferrara, questi, venuto a Catania all'età di undici anni, avrebbe compiuto gli studi medi nel Seminario arcivescovile,

che era uno dei più fiorenti centri culturali della Sicilia. Non risulta invece molto chiara la sua carriera universitaria. Non sappiamo, infatti, se ebbe a maestro di filosofia il D'Agata nel Seminario o nell'Università poichè questi insegnò in ambedue gli Istituti: inoltre, secondo il suo biografo, il Ferrara si sarebbe addottorato dopo un regolare triennio, nel 1786, in Filosofia e Medicina, le quali costituivano due classi distinte: infine tra i maestri menzionati dal Coco Grasso, e poi dallo stesso Ferrara nella sua Storia di Catania, figurano alcuni insegnanti che nello Studio catanese furono nominati soltanto nel 1787 quando cioè il Nostro si era addottorato, e cioè lo Zahra che era professore di Geometria sublime nella classe di Matematiche, il chimico Giuseppe Mirone e il Botanico De Pasquale che facevano parte della classe di Filosofia, e Giancrisostomo Messina che appartenne anch'egli solo dopo il detto anno, come docente di lingua ed antichità greche, alla Scuola di lettere. Quel che si può dire di certo si è che gli studi diversi seguiti dal Ferrara, dimostrano il suo desiderio di formarsi una cultura vasta e varia e che Egli frequentò il Siculorum Gymnasium negli anni che seguirono la benefica riforma del 1779, riforma che, allo scopo di migliorare l'insegnamento, introdusse molte cattedre nuove, in relazione con l'ampliato orizzonte della cultura del tempo, sottopose lo Studio catanese al controllo dello Stato e fece sì che i professori divenissero stabili e potessero anche essere chiamati da altri luoghi della Sicilia.

Il primo periodo dell'attività del Ferrara, che nel 1792 era stato ordinato sacerdote, fu pertanto rivolto all'esercizio della medicina, nella quale egli si era laureato sotto la guida di Agostino Giuffrida e di Francesco Maria Scuderi, e che ebbe modo di praticare anche negli ospedali militari britannici stabiliti durante la permanenza dell'armata inglese nei porti siciliani fra il 1805 ed il 1815. Ma ben presto Egli tornava ad occuparsi dei prediletti studi di storia naturale e di vulcanologia che lo avevano interessato sin dalla sua prima giovinezza, ed evidentemente anche di quelli di Fisica generale se nel 1802 fu nominato lettore di questa disciplina nel Siculorum Gymnasium, rimanendo su questa cattedra per 17 anni fino a che essa non venne affidata a Francesco Landolina in seguito al trasferimento del Nostro a Palermo.

Ma se le pubblicazioni del Ferrara in questo periodo vertono principalmente sulla Storia naturale (Storia generale dell'Etna, i campi flegrei della Sicilia, Mineralogia della Sicilia, una traduzione della "Contemplation de la nature", di Carlo Bonnet, il noto filosofo e naturalista svizzero) egli non trascurava completamente gli studi umanistici. E non lo dimostrano soltanto le osservazioni di carattere storico disseminate in quelle opere, ma, più particolarmente, le memorie sul lago Naftia, sul miele Ibleo, e sopra le antiche città calcidesi di Nasso e di Callipoli. Alla osservazione dei monumenti antichi egli fu poi indotto in special modo quando nel 1814, dopo la morte di Vincenzo Paternò Castello, veniva chiamato a sostituirlo, per nomina regia, quale Intendente generale delle antichità di Sicilia e custode dei monumenti del Val Demone. Allora infatti si accinse alla pubblicazione dell'opera intitolata: *"Gli edifizii antichi ed altri monumenti ancora esistenti in Sicilia"*.

Nel 1819 il Ferrara veniva trasferito a Palermo, che tredici anni prima aveva finalmente ottenuto l'ambito Ateneo togliendo allo Studio catanese il privilegio della singolarità da questo così lungamente e tenacemente difeso. Tale trasferimento dimostra come il Ferrara fosse generalmente stimato, se lo si toglieva dalla sua città per mandarlo a rinvigorire i quadri dei docenti del nuovo Ateneo

siciliano. Ma nonostante che egli fosse stato trasferito nella capitale dell'Isola per insegnare scienze naturali l'interesse per la storia antica e per l'archeologia lo prese quasi totalmente. In questi anni di soggiorno palermitano, infatti, egli pubblica la Guida dei viaggiatori in Sicilia, la Storia di Catania e, finalmente, dà mano a quella Storia generale dell'Isola i cui nove volumi uscirono fra il 1830 ed il 1838. Per ciò che concerne le scienze naturali, egli, in questi anni, non pubblica che la memoria su quel terremoto che aveva avuto luogo nel 1823 facendo sorgere un vulcano sottomarino tra Sciacca e Pantelleria.

Fu certo in seguito alla pubblicazione dei primi tomi della Storia generale della Sicilia che il Borbone nominò il Ferrara R. Istoriografo. Era questa una qualifica istituita sin dai tempi di Carlo V e da conferirsi a quel dotto che avesse scritto opere naturali sulla Sicilia: essa importava una prebenda di 300 ducati all'anno. Prima di lui l'aveva avuta anche l'abate Vito Amico. Al tempo stesso il Sovrano, accondiscendendo ad un desiderio dello stesso Ferrara, lo trasferiva nuovamente a Catania. Egli si congedava da Palermo in mezzo alle testimonianze di affetto e di stima dei colleghi di quella Università e rientrava nel Siculorum Gymnasium dopo un quindicennio, ma non più in veste di professore di Fisica e di Scienze naturali, bensì di filologo e di archeologo, in quanto veniva a coprire la cattedra di Lingua ed antichità greche nella Facoltà filosofica e letteraria, cattedra che era stata prima tenuta da Erasmo Merletta.

Nell'Università di Catania era un ricco medagliere, di cui oggi purtroppo non abbiamo che dei miseri resti, un medagliere che era stato donato nel 1733 dal Vescovo Ventimiglia e poi accresciuto e catalogato da Carlo Gagliani: adesso ne ebbe la custodia il Ferrara che un altro abbastanza ricco se ne era formato in casa sua. E a ciò si debbono talune memorie di numismatica che egli pubblicò in questi anni (sulle medaglie antiche della Sicilia, sulle medaglie di Gelone e dei due Geroni e qualche altra). A questi lavori di antiquaria possiamo aggiungere lo scritto sulle *“Credenze religiose degli antichi siciliani sino a Costantino”*, mentre a quelli letterari appartiene quello intitolato *“I viaggi di Ulisse e di Enea in Sicilia descritti da Omero e da Virgilio”*, nonché la traduzione, rimasta inedita degli idilli di Teocrito.

Era da poco rientrato il Ferrara nell'Università di Catania quando questa ebbe a subire una nuova e radicale riforma, quella del 1840. Il precedente regolamento del 1779 aveva subito troppi ritocchi, col volger degli anni, e lo Studio catanese aveva risentito, inoltre, i fieri colpi con l'istituzione non solo dell'Ateneo palermitano, ma anche del messinese richiamato in vita nel 1838. Il Siculorum Gymnasium diveniva sempre più povero di alunni e di risorse. Si sentì adesso la necessità di un regolamento nuovo, modellato su quello dell'Università di Napoli e che investiva cariche, cattedre, collegio dottorale, gradi dottorali e professionali. Tra le innovazioni vi era quella del ripristino della carica di Rettore, però non più tenuta da uno studente eletto da studenti, come prima della riforma del 1779, sibbene da un professore, carica che dava autorità e privilegi e che veniva subito dopo quella, ormai quasi nominale, del Gran Cancelliere. A questo ufficio fu chiamato dal Governo, nel 1841, Francesco Ferrara che in tale occasione pronunziava un discorso su *“L'apertura degli Studi dell'Università di Catania”*, e che poi tenne questa carica sino a tutto il 1844. Al periodo del suo rettorato si debbono ascrivere alcune innovazioni e soprattutto l'acquisto, da parte dell'Università, di nuovi Istituti e Gabinetti scientifici, come quello di Archeologia nel 1842.

Ci si può domandare quale sia stato l'atteggiamento del Ferrara di fronte ai movimenti rivoluzionari che ebbero luogo a Catania nel 1837 e nel 1848-49. Ma quanto al primo noi sappiamo che la partecipazione dell'elemento insegnante fu scarsa, mentre per il '48-49 abbiamo una dichiarazione esplicita del Ferrara in una sua lettera del Maggio '49 indirizzata al già nominato Lorenzo Coco Grasso. "Dopo tante sciagure subite ~ egli dice ~ siamo tornati all'a pace. Dimentichiamo il passato e riposiamo nella calma salutare che ci era stata tolta per volere dell'Altissimo. Nessuno di noi si mischia mai negli affari del tempo e come l'uomo assiso sugli scogli abbiamo guardato con dolore gli altri combattuti dal naufragio „. E termina poi lamentando la perdita di tante monete del medagliere che erano state preda dei ladri durante quei moti. Un atteggiamento passivo e rassegnato, dunque, e non certamente di simpatizzante coi rivoluzionari. Ma che cosa ci si poteva attendere da un vecchio sacerdote, ormai più che ottantenne, sempre immerso nei suoi studi e che era stato da decenni ossequiente al Borbone il quale aveva riconosciuto i suoi meriti, gli aveva conferito onorificenze, cariche, cattedre e persino una pensione ecclesiastica?

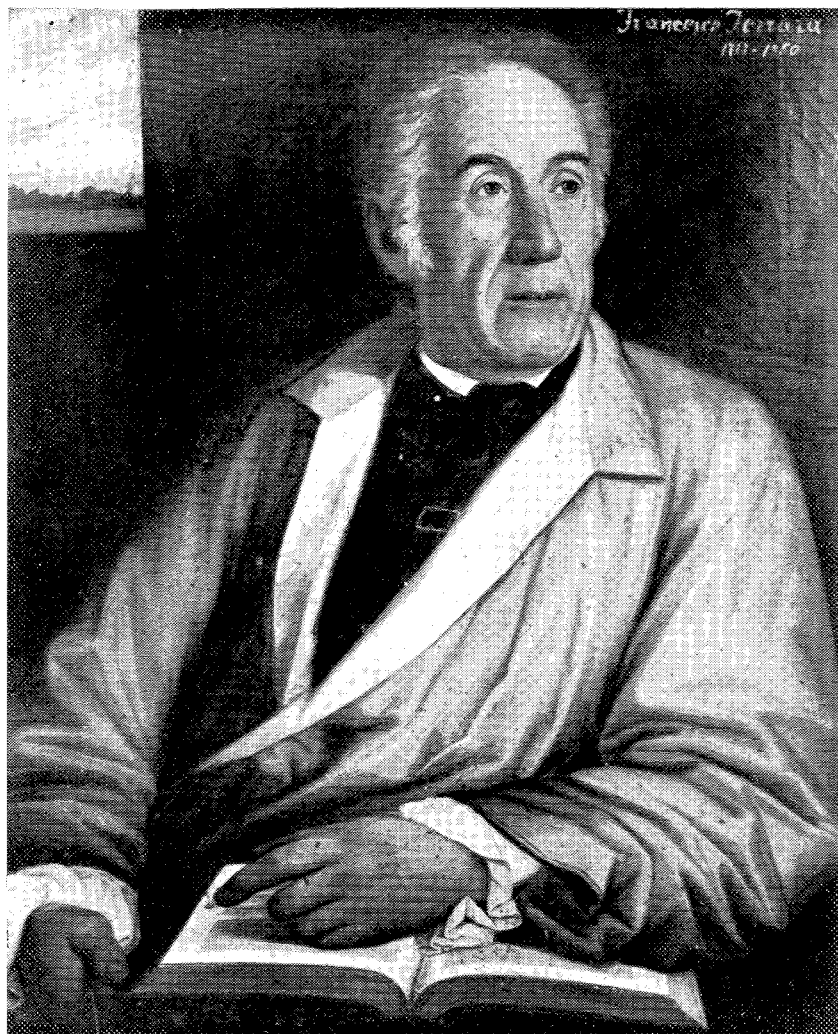
Egli non attendeva ormai che ad una autobiografia (che non mi è stato dato di conoscere) e che narrava le vicende della sua lunga e laboriosa esistenza quando la morte lo colse il 14 Febbraio del 1850.

Ma qual'è il valore dell'opera del Ferrara per ciò che riguarda la filologia, la storia antica, l'archeologia?

Della sua conoscenza della lingua greca possiamo giudicare unicamente da una traduzione degli idilli di Teocrito, rimasta inedita, come ho già detto, ma di cui ho potuto avere una visione diretta grazie al dono del manoscritto che la Sig.ra Ester Mangano Ferrara fece qualche anno fa alla nostra Società di Storia Patria. Si tratta di una traduzione poetica, fedele, in versi fluidi e abbastanza armoniosi, preceduta da una breve trattazione su Teocrito e la sua vita e corredata da note. Quest'ultime rivelano un'esperienza didattica e da alcuni raffronti e citazioni a proposito del modo di interpretare una frase o un verso sembra si possa dedurre che egli doveva avere usufruito di qualche traduzione in latino o in francese.

Non daremo troppa importanza ad alcune monografie sopra citate, come quelle sul Lago Naftiae, sul miele Ibleo, perchè qui la parte storica è secondaria ma noteremo tuttavia una caratteristica del Ferrara: quella cioè di arricchire i suoi studi di storia naturale con opportune notizie storiche le quali rivelano non già il desiderio di sfoggiare dell'erudizione ma piuttosto di completare l'informazione del lettore. È quanto si riscontra anche in lavori di mole come in quello sui Campi Flegrei o nella Storia dell'Etna, dove anzi troviamo delle acute osservazioni di carattere antiquario, come quando, a proposito della cosiddetta Torre del Filosofo, egli confuta l'interpretazione che si dava per tradizione di quel rudere come la presunta casa di Empedocle agrigentino e suggerisce che si tratti invece di un'ara eretta a Giove Etneo, come indicano alcuni frammenti epigrafici romani che egli raccolse sul luogo, insieme ad altre testimonianze. L'iscrizione latina avvalorerebbe, anzi, la congettura di un ricordo che avrebbe qui lasciato l'imperatore Adriano e riferentesi all'ascensione del Vulcano da lui compiuta.

Ricerca di puro carattere storico è invece quella riguardante le città di Nasso e di Callipoli; e se non è forse accettabile la soluzione del Ferrara che pone Callipoli al luogo dell'attuale Giardini bisogna dire che non si hanno prove concrete neppure per le ipotesi espresse da altri studiosi che parlano di Giarre o di Mascali.



FRANCESCO FERRARA

L'incarico di Intendente delle antichità, conferito al Nostro nel 1813, gli suggerì l'idea, come abbiamo detto, di una serie di monografie rivolte ad illustrare monumenti inediti o mal noti, dei Greci e dei Romani, esistenti in Sicilia. Fu questa un'idea apprezzabile perchè si trattava di pubblicare una specie di Corpus dei detti monumenti con un breve excursus storico, una descrizione delle rovine e con un corredo di incisioni che ne davano le piante e ne riproducevano gli aspetti pittoreschi. Purtroppo egli non pubblicò che una monografia, quella su Tindari, la quale segna un progresso rispetto alle poche notizie che il Principe di Biscari aveva dato sulla città dionigiana, i cui edifici attendono ancora una indagine esauriente.

Ed un progresso rispetto al Viaggio per tutte le antichità di Sicilia composto dallo stesso Paternò Castello rappresenta la "Guida dei viaggiatori di Sicilia", del Ferrara, il quale non solo aggiunse alla periegesi delle località costiere una puntata verso l'interno verso Enna ma corresse anche diversi errori ed inesattezze del Principe di Biscari che ormai si ripetevano da molti senza alcun controllo.

La Storia di Catania è un argomento che era stato trattato pochi decenni prima dal diligentissimo Abate Vito Amico, ma il Ferrara non esitò a riprenderlo. L'impostazione che egli dà al suo volume è alquanto diversa. L'abate benedettino aveva considerato le vicende della città etnea periodo per periodo, inserendo in ognuno di essi i monumenti relativi. Il Nostro, invece, dà prima tutta la storia di Catania suddividendola in due parti (dalle origini al sec. XV e dal sec. XV ai suoi tempi); dedica una terza parte agli avanzi archeologici e a quella che egli chiama la Storia letteraria, dando un elenco degli uomini illustri, per terminare con una quarta che è un quadro della città quale si presentava ai suoi tempi, con le sue chiese, i suoi conventi, la sua Università, le sue collezioni artistiche e scientifiche. La parte storica ha un carattere eccessivamente cronachistico (come del resto quella contemporanea del Cordaro Clarenza) nè brilla per il modo con cui è scritta, ma considerevole è il numero delle epigrafi riprodotte, un vero Corpus delle iscrizioni catanesi, mentre le notizie che vi son date intorno ai monumenti rendono sempre utile la consultazione di questo libro da cui attingono poi alcune guide più tarde.

Ma l'opera storica di maggior respiro è certamente la Storia della Sicilia. Un lavoro di questo genere sembra che rispondesse alle esigenze della cultura siciliana del tempo perchè in quei decenni abbiamo tutta una fioritura di Storie della Sicilia, dalla Somma del Palmieri alla Storia critica dell'Alessi, dai lavori del Di Blasi ai Discorsi sulla Storia di Sicilia di Vincenzo Natale. Nasce insomma da noi il desiderio di queste sintesi mentre gli studiosi stranieri, a cominciare dal Brunet de Presles, si applicavano piuttosto allo studio della colonizzazione greca o di altri periodi e figure.

Un raffronto tra l'opera del Ferrara e quella dei suoi contemporanei non è facile. Per taluni essa cede alla lucida e serrata narrazione del Palmieri, altri la lodarono invece eccessivamente, altri ancora la censurarono per difetto di critica o per poca purezza di stile. È certo, però, che la mole del lavoro del Nostro è imponente e che originale ed organico è il suo disegno. Opportuna è la descrizione geografica e topografica che precede la storia civile e lodevole è anche l'idea di aggiungere una sintesi della Storia letteraria e di quella delle Belle Arti in Sicilia, sì da presentare, insieme alla storia politica, quella del pensiero siciliano attraverso i secoli. Altri meriti che furono riconosciuti all'Autore sono quelli di aver dato per la prima volta una trattazione particolareggiata del periodo della

dominazione mussulmana, attingendo, pare, alla traduzione che il Cousin aveva data dell'opera di uno scrittore arabo, ed infine di aver cercato spesso di indagare le ragioni politiche di taluni avvenimenti.

Non ci dilungheremo sulle opere riguardanti la monetazione siciliana, alla quale il Ferrara apportò dei contributi facendo conoscere dei nuovi con, anche se qualche sua interpretazione di tipi non è felice e se talvolta prende per nome di un magistrato la firma di qualche artista incisore come Choirion.

Dopo questo rapido sguardo alla produzione storica del Ferrara noi non lo proclameremo, come fecero alcuni suoi elogiatori, il Livio della Sicilia ma riconosceremo tuttavia che la somma di lavoro da lui compiuta nel campo degli studi storici è veramente considerevole, che la consultazione di talune delle sue opere è ancora utile (il che non è piccolo merito) e, infine, che quella sua attività in due settori diversi come sono la Storia e le scienze naturali è legata da un filo ideale nobilissimo: l'ammirazione e l'amore che il Ferrara ebbe per la Sicilia, per questa terra che a lui appariva meravigliosa e degna di indagine non meno per la sua natura e i fenomeni singolari che essa presentava che per le opere dei suoi abitatori, per le vicende di cui era stata teatro, per la luce di civiltà che in tante epoche essa aveva irradiato.

GUIDO LIBERTINI

G. TRAVESARI: *Tetimimo e Colimbètra*. (Estr. da "Dioniso", Boll. d. Ist. Naz. del teatro antico (vol. XIII n. 1-2, 1950).

Nel suo recente libro sul teatro antico, così ricco di idee nuove, l'Anti mise giustamente in dubbio che nelle modeste vasche ricavate dall'orchestra di alcuni teatri antichi si svolgessero delle *nau-machie* e suppose che, piuttosto, esse servissero per dei giuochi d'acqua e per delle specie di spettacoli un po' simili alle nostre "riviste", in cui il fine principale era l'"esibizione di nude beltà femminili".

Questo concetto è stato ripreso, approfondito e sviluppato dal Traversari in questo articolo in cui, con buon metodo, esamina anzitutto ciò che su tale questione possono rivelarci alcuni teatri antichi e in secondo luogo ciò che in proposito si può ricavare dalle fonti letterarie venendo alla conclusione che in molti casi l'orchestra veniva inondata per mezzo di dispositivi idraulici, si da ridurla temporaneamente ad un grande bacino dove si rappresentavano dei *mimi* a sfondo, diciamo così marino, che egli chiama dal nome della divinità Teti, Tetimimi, i quali sarebbero stati l'ultima manifestazione del teatro antico perchè sebbene siano apparsi per la prima volta in Siria nel I secolo a C. ebbero poi gran favore nel mondo romano nell'età imperiale durando sino al IV secolo d. C.

Quanto ai teatri le installazioni di bacini sono testimoniati:

a) a Dafne di Antiochia da un si-

stema di gallerie e di pozzi atti a fornire l'acqua all'orchestra.

b) ad Atene da un parapetto di lastre marmoree, alto 1,10, intorno all'orchestra.

c) a Corinto da un muretto che delimita il semicerchio orchestrale.

d) ad Argo da un'opera consimile attestata dal Karo.

e) a Taormina e a Tindari da un parapetto che circonda la *conistra*.

f) a Siracusa da un muretto intorno all'*euripo* (già visto dall'Anti ed oggi non più esistente), lungo il lato nord del collettore, nonchè dagli acquedotti che scendevano verso l'orchestra, utili per fare affluire l'acqua, e dal cunicolo sotterraneo centrale che poteva servire per lo scarico.

A questi argomenti addotti dall'A. posso aggiungerne un altro risultante dagli ultimi scavi nel teatro di Catania: anche qui all'interno dell'*euripo* si è trovato un recinto costituito di lastre marmoree contigue, su per giù come quelle del teatro di Atene, nonchè un condotto che nella parte centrale scendeva di sotto la cavea verso l'orchestra pavimentata in marmo.

Nell'asserire l'esistenza di questi bacini, o come propone di chiamarli l'A., *colymbetres*, nei teatri si deve però andare cauti e riconoscerli soltanto là dove oltre ai sistemi di recinzione esistono dispositivi per fare affluire o defluire l'acqua, il che, per i sistemi d'afflusso, a Taormina e a Tindari finora non è provato.

È poi strano che simili *colymbetres* si ritrovano in centri in cui, oltre al

teatro, abbiamo un anfiteatro, edificio per molte ragioni più adatto a un tal genere di spettacoli; eppure anche nel citato esempio di Catania abbiamo un anfiteatro ed un teatro con bacino, ascrivibile certamente ad epoca tarda (III-IV secolo d. C.).

Quanto alle testimonianze letterarie l'A. discute lungamente un passo di una omelia di S. Giovanni Crisostomo il quale, però, parla semplicemente di spettacoli teatrali lascivi, con uomini e donne nude. È probabile che, come dimostra l'A. non si tratti, secondo quanto affermava invece qualche studioso, delle feste del Maïumas, ma è arbitrario vedere in tutto ciò la rappresentazione di "mimi", come sarebbe arbitrario chiamare con tale nome quel *Nereidum chorus* di cui parla Marziale e che consisteva soltanto in *figurazioni varie create da giovani nuotatrici*.

Soltanto l'epigr. XXV del *De spectaculis* di Marziale ed una lettera di Cornelio Frontone all'imperatore Antonino accennano chiaramente a un "mimo", che rappresenta la favola di Ero e Leandro e che forse non doveva essere tanto lascivo.

È quindi un po' audace creare in base a questo solo esempio il "genere", del Tetimimo. In massima, dunque, doveva trattarsi di spettacoli che, per certi aspetti giustamente sono stati ravvicinati alle moderne "riviste", e in cui la nudità degli attori era una delle maggiori attrattive. Tali spettacoli si diedero sino a tarda età in diversi teatri del mondo antico, anche là dove esistevano anfiteatri, sempre che lo consentisse l'abbondanza delle acque, come a Siracusa e Catania dove ancora oggi i ruderi dell'orchestra sono per buona parte dell'anno sommersi in un piccolo lago dando bene l'idea di quel che fossero queste *colymbetres*!

GUIDO LIBERTINI

EMILE BOISACQ: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*. 4^e édition augmentée d'un Index par HELMUT RIX. Heidelberg, Winter, 1950, pp. XXXII 1256. DM. 46.20.

Sono passati 34 anni dacché Emile Boisacq, allora docente di archeologia classica a Bruxelles, donava ai linguisti e ai filologi di tutto il mondo un formidabile strumento di studio che doveva rimanere, attraverso altre tre ristampe, una guida insostituibile nelle ricerche di etimologia greca e indeuropea in genere. La sua immane fatica, immane soprattutto per le condizioni poco propizie in cui era costretto a lavorare (vedi quanto egli dice nella pref., pag. XII), veniva a sconvolgere il campo dell'etimologia greca, allora tenuto dai lavori del Prellwitz e del Meyer, lavori onesti e pieni di erudizione, ma troppo viziati da errori di metodo e da vedute personali se non addirittura (ed è il caso del Meyer) da un certo mal sano pessimismo che rinunziava a vedere la luce laddove la tenebra era stata già diradata. Ristabiliva infatti, la nobile fatica di Emile Boisacq, un certo equilibrio tra la tendenza a spiegare tutto con l'indeuropeo e la tendenza a considerare molte parole chiaramente indeuropee come "emprunts égéens"; tendenza, quest'ultima, allora dilagante se si pensa all'immenso favore che aveva incontrato tra gli specialisti l'*Einleitung* del Kretschmer (1896), con la quale venivano per la prima volta chiariti, su basi rigorosamente scientifiche, i rapporti tra il greco e le lingue vicine pre e paleoeuropee. Questo equilibrio fu raggiunto dal Boisacq mediante una oculata interpretazione dei testi letterari e, quando era necessario, dei reperti archeologici - non si dimentichi la sua attività nel campo della filologia e dell'archeologia; cfr. per es. la citazione

di un classico trattato di archeologia greca e orientale s. v. τράπεζα - e soprattutto mediante un accurato esame delle concordanze fonetiche e morfologiche indeuropee, col quale poté ridurre al minimo le "étymologies obscures", e gli "emprunts à une langue méditerranée".

L'edizione che, con quell'encomiabile sforzo che lo distingue tra il fervore della ripresa attività editoriale tedesca, l'editore Winter presenta ora al pubblico, è immutata rispetto alle precedenti ristampe del 1923 e del 1938; immutata anche in certe incongruenze che avrebbero potuto essere facilmente eliminate (la nota di pa. 1086, per es., suggerisce di correggere degli errori che furono eliminati già nella 1ª edizione!). Ciò lascia un pò delusi, perchè quest'opera rimane notevolmente invecchiata se si considera il valido contributo recato all'etimologia greca in questa prima metà di secolo. Solo una novità arricchisce e rende ancor più pregevole questa 4ª edizione, ed è l'accurato indice delle parole non greche citate nel testo, aggiunto alla fine del volume e dovuto alla solerte fatica di Helmut Rix¹. Se quindi il resoconto dell'opera del Boisacq, data la natura della presente edizione, non può essere che retrospettivo, possiamo invece fare qualche osservazione sulla compilazione dell'indice.

L'ordine alfabetico secondo cui sono disposte le parole è quello tradizionale di ogni lingua. Per economia di spazio le parole formate col medesimo tema sono raggruppate nello stesso lemma, compatibilmente con l'ordine alfabetico (per es. scr. *cháyati* e *châyáyati*; *nāk*, *nāktih* e *naktābhīh*; *castrām* e *castāh*; etc.). Per errore però scr. *dhātavē* è stato posto dopo *dhānam*, lat. *secespita*

dopo *sēcūs*; *sentīna*, *sentīō* dopo *sentis*. Omissioni degne di rilievo non pare se ne possano notare; tuttavia mi sembra che la registrazione delle parole semitiche e camitiche sia stata un pò troppo trascurata. Ho notato per es. l'assenza di ebr. *ērābōn* (ἀραβών), *ilānū* (αἴλινος) *bārequet* (μάρμαρος), *diqlā* (δάκτυλος), *kad* (κάδος), *kammōn* (κύμινον), *ketōnet* (χιτών), *kefer* (κίθαρις), *kinnōr* (κίνυρα), *kōper* (κύπερος), *jāsepe* (ἰασπις), *lebōnā* (λίβανος), *lāmed* (λάμβδα), *māne* (μνᾶ), *nērd* (νάριδος), *nēbel* (νάβλα), *qesī'ā* (κασία) *qinnāmōn* (ἄμυμον), *seḡel* (σίγλος), *souph* (σοφός), *sort* (στύραξ), *sūsan* (σοῦσον),¹ *tēbā* (κυβωτός); di aram. *būs* (βύσσος), *sūmse mā* (σησάμη), *zebel* (σπέλεθος); di arab. *sabaniḡat* (σάβανον); fenic. *saq* (σάκκος); di egiz. *msh* (χάμψα s. v. κροκόδιλος), *āb(u)* (ἐλέφας), *ntrj* (νίτρον), *hbnj* (ἔβενος), *hnms* (κώνωψ), *kemat* (κόμμη), *stm* (στίβη); di copto *bari* (βάρις), εβου (ἐλέφας); inoltre di mancese *sirghé* (σήρ), di sumer. *balag* (πέλεκυς), per quanto ci si possa orientare con assiro *pilaqqu*; di lat. *scomber* (forse perché prestito greco, σκόμβρος? *machina* però figura). Queste ed altre voci, comunque, potranno essere inserite in una successiva edizione che - ne siamo certi - non sarà molto lontana, data l'accoglienza favorevole che ha avuto questa fra il pubblico.

Oggi lo studioso dispone di un nuovo dizionario etimologico, quello di J. B. Hofmann (München, 1949-50) che, sebbene aggiornato, è troppo succinto e quindi non offre quegli spunti e quei suggerimenti di cui il lavoro del Boisacq è così ricco. È quest'ultimo dunque destinato a rimanere per molti anni ancora, pur con le sue manchevolezze ed inadeguatezze, il compagno fedele e prezioso del glottologo e del grecista.

FILIPPO DI BENEDETTO

¹ Nell'ed. del 1938 era già compreso un indice, alquanto manchevole, delle parole "italiche". Vedine la brevissima recensione di M. Lejeune in *REG.* LII (1939), p. 635.

¹ Ho segnato con *s* tutte le sibilanti palatali perché la tipografia non possiede i caratteri adeguati.

Epigrammata. Greek inscriptions in verse from the Beginnings to the Persian Wars, by PAUL FRIEDLÄNDER with the collaboration of H. B. HOFFLEIT, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1948, pp. 198.

Questo lavoro era stato iniziato circa trenta anni fa, come nuova edizione della raccolta del Kaibel *Epigrammata Graeca ex lapidibus collecta* (1878), per suggerimento di Hiller von Gaertringen e con l'incoraggiamento di W. Iamowitz. Ragioni varie, in gran parte legate allo stato di guerra, impedirono il rapido compimento del lavoro e nello stesso tempo determinarono un cambiamento del piano originario. A differenza della raccolta del Kaibel, la presente edizione omette i frammenti insignificanti, è limitata agli epigrammi dal periodo delle origini a quello delle guerre persiane, ma - d'altra parte - accoglie anche gli epigrammi tramandati *ex libris*, cosicchè si può dire che essa combina insieme Kaibel e Preger (*Inscriptiones Graecae metricae ex scriptoribus praeter Anthologiam collectae*, 1891). Anche l'ordinamento è diverso da quello del Kaibel; il quale distinse gli epigrammi in sepolcrali e dedicatori, senza riguardo alla forma, ed entro questa principale ripartizione fece altre suddivisioni per regioni e per periodi: questo criterio di ordinamento è quasi completamente rovesciato nella edizione del Friedländer, nella quale il criterio cronologico è divenuto il criterio più importante di ordinamento (sono previsti altri tre volumi: dalle guerre persiane ad Alessandro, da Alessandro ad Augusto, da Augusto in poi), e nell'ambito della ripartizione così ottenuta, la forma è il criterio per altre suddivisioni (onde, in questo volume, la divisione in epigrammi esametrici, ep. elegiaci, ep. incompleti o irregolari su schemi dattilici, ep. giambici e trocaici).

Una novità di carattere tipografico rende più agevole la lettura e la consultazione: essa consiste nell'isolamento dell'epigramma dalle indicazioni che lo precedono e lo seguono, mediante una completa inquadratura di esso - e la distinzione, nelle integrazioni, tra ciò che è supplito con sicurezza quasi assoluta, e quello che è supplito in via provvisoria, *exempli causa*, stampati l'uno con caratteri uguali a quelli con cui sono stampate le parti trasmesse, l'altro con caratteri più piccoli. Ogni epigramma è accompagnato da sommarie indicazioni riguardanti la provenienza, l'oggetto, la data, da una traduzione, e da un breve commento, preceduto, quando sia necessario, da una *adnotatio critica*.

Sono 178 epigrammi, dei quali uno inedito; il n. 28 A: τοῦ δὲ θαυρόντος ἔχουσι φίλοι [νῦν πένθ] ὡς ἄλαστον (l'integrazione, appoggiata a Hesiod. *Theog.* 467, e a α, 342, è soddisfacente). Chiuso il volume utili indici: delle parole iniziali, dei riferimenti alle altre raccolte (delle I. G., di Kaibel, di Geffcken, di Cougny, di Preger, dell' *Antologia* Palatina), dei nomi propri, delle cose più notevoli. Se a questi indici ne fossero aggiunti uno delle parole, e anche uno delle località di provenienza, l'utilità della presente edizione, come strumento di lavoro e di consultazione, sarebbe naturalmente accresciuta. A costo di accrescere la mole del libro, sarebbe stata opportuna nel lemma qualche indicazione di più; per gli epigrammi *ex libris*, poi, sarebbe stato desiderabile che fosse stato riportato, secondo l'opportunità, anche il brano che introduce la citazione, e, occorrendo, anche il passo che segue.

Nella prefazione gli Autori lamentano di non aver potuto dare alla loro edizione - non nelle principali linee, ma in parecchi particolari - l'aspetto che avrebbero desiderato, per il mancato verificarsi di tre condizioni: una lunga,

recente dimora in Grecia (essi hanno visto in fotografia il materiale epigrafico), il continuo uso per un periodo congruo di anni di una biblioteca specializzata, una minuta corrispondenza internazionale. Piuttosto, è da ammirare che pur lavorando nelle condizioni in cui hanno lavorato, i dotti Autori siano riusciti a darci un'opera, nel suo complesso, irrepreensibile, e uno strumento di lavoro utilissimo.

QUINTINO CATAUDELLA

A. I. FESTUGIÈRE, *L'Hermétisme* ("Bulletin de la Société Royale des Lettres de Lund", 1947-48, I): Wk Gleerup, Lund, 1948, pp. 58.

Sono alcune conferenze, quattro o cinque, tenute a Lund da uno dei più esperti, forse il più profondo, conoscitori dell'ermetismo che vi siano attualmente. L'imponente sua opera, intitolata *La révélation d'Hermès Trismégiste*, di cui un grosso volume, il II, ("Le dieu cosmique"), è uscito nel 1949 (il I, "L'astrologie et les sciences occultes", è del 1944), e sono in preparazione due altri volumi, oltre a un notevole numero di contributi parziali, e la traduzione degli scritti ermetici in via di compimento, fatta su un testo curato da A. D. Nock, sono la dimostrazione dell'ampiezza delle conoscenze e della piena padronanza raggiunta dal padre Festugière in questo che indubbiamente è uno dei campi meno noti e più difficili della scienza dell'antichità. Nell'agile volumetto è stata conservata generalmente la forma di conferenza, ma la materia è stata evidentemente aggrupata e sistemata come si addice a un libro; manca, naturalmente, ma non del tutto, la documentazione minuta, ma il denso libretto è ugualmente materiato di fatti, condotto scrupolosamente sui testi, in assiduo riferimento, polemico o no, con le opinioni e le ipotesi degli altri studiosi.

Nel libro la materia appare distribuita in tre capitoli (*La révélation d'Hermès Trismégiste*, *La doctrine Hermétique du Salut*, *Le Salut Hermétique et les autres formes de salut*), suddivisi in sottocapitoli e paragrafi, ciò che consente di seguire con la maggiore chiarezza possibile in una materia particolarmente difficile come questa, l'esposizione unitaria delle dottrine. Riassumere una materia come quella di questo libro, la quale è essa stessa, in un certo senso, un riassunto, non sarebbe facile né utile; mi limiterò a segnalare alcune parti — che mi sembrano poi tra le più notevoli del libro —, nelle quali la posizione dell'ermetismo di fronte alla saggezza greca e al Cristianesimo (e cioè il posto che la soluzione data dall'ermetismo ha tra le soluzioni date da questi due, nel problema di conciliare un Dio buono con la natura fonte del male) è chiarita con esemplare perspicuità, e sono indagate con sagace penetrazione le cause dell'espansione, nei secoli II e III, di quel sentimento "de la misère de vivre", come egli lo chiama, ch'è alla base della concezione ermetica dell'universo. La sofferenza era accettata anche dalla gnosi e dalla saggezza greca, ma mentre per queste essa era un male inevitabile, per il Cristianesimo essa è uno strumento di salvezza. "La souffrance du fils de Dieu avait sauvé, une première fois, les hommes; la souffrance de chaque créature continuait l'oeuvre de cette redemption". In questa rivoluzione radicale, per la quale il cristiano coopera col suo amore attivo all'opera della Redenzione, il F. vede giustamente la differenza più sensibile tra la gnosi e il cristianesimo: è probabile che questa, come altre idee accennate nel libretto, siano destinate a essere svolte con la dovuta ampiezza nei due grossi volumi annunciati, che completeranno la *Révélation d'H. T.* Ma anche in uno scritto come questo, di non grande respiro e di carattere sintetico, l'opera del padre

Festugière, nella sua ricchezza di idee e di suggestioni, appare quella di un Maestro.

QUINTINO CATAUDELLA

ARISTÓTELES, *La Constitución de Atenas*. Edición y notas, con estudio preliminar por ANTONIO TOVAR (Biblioteca Española de Escritores Políticos), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948, pp. 229.

Il libro ha intenti soprattutto divulgativi, pur rivolgendosi a un pubblico di cultura non comune, anche se non specializzata: ma è - diciamo subito - un libro condotto con la maggiore severità scientifica, bene informato (informazione, s' intende, di prima mano), non privo di contributi personali, sia nella costituzione del testo sia nella esegesi particolare e nella interpretazione generale dell' opera.

Nell' introduzione, dopo un cenno sulla scoperta del papiro della *Costituzione* e una breve descrizione di esso, è disegnata rapidamente ma compiutamente la biografia del filosofo sulla scorta, in parte, dell' *Aristoteles* dello Jaeger, ed è studiato lo scritto di Aristotele in relazione specialmente alla sua attività di pensatore politico, e particolarmente alle Πολιτεῖαι di cui esso fa parte, e alla *Politica*, con cui ha tanti punti di contatto, ma dalla quale anche diverge in qualche cosa. Una valutazione dei caratteri dello scritto e un esame delle fonti concludono la densa, perspicua introduzione, a cui fa seguito una breve bibliografia, molto utile anche se limitata all' essenziale. Un' ipotesi formulata nel corso di questa introduzione non manca di attirare l' attenzione anche dello specialista: l' ipotesi che la *Costituzione di Atene* non s' a " una obra literaria, publicada para el público y que ha sufrido el trabajo de lima „ (p. 29), e che non sia stata " publicada en vida de Aristóteles „, ma sarebbe stata da lui

continuamente rimaneggiata, sicchè non si distinguerebbe dalle altre opere del *corpus* aristotelico.

Finora si era ritenuto che delle due grandi categorie in cui si sogliono dividere le opere di Aristotele, e cioè in opere exoteriche, destinate al gran pubblico, ed esoteriche, destinate alla scuola, la *Costituzione* appartenesse alla prima, fosse cioè un' opera letteraria, redatta dall' autore per la pubblicazione, l' unica opera di questo tipo a noi pervenuta. Inducono il T. a considerare invece questo scritto non diversamente dagli altri scritti - esoterici - a noi pervenuti, ragioni stilistiche, lessicali, e caratteristiche di composizione (interpolazioni, ripetizioni): effettivamente, vi sono elementi comuni allo stile di quest' opera e a quello delle opere esoteriche pervenuteci - quel tanto del resto che sarebbe lecito aspettarsi da opere di un medesimo autore ma di genere diverso: ed è vero che nella *Costituzione* non troviamo traccia di quel *flumen orationis aureum* di cui parla Cicerone. Ma vi è qualche cosa tuttavia, nello stile della *Costituzione* che non è negli scritti esoterici; io credo che uno studio che riprenda il problema della definizione del rapporto di questo scritto con le altre opere pervenuteci possa trovare elementi decisivi di giudizio nell' esame del comportamento dell' autore nei riguardi dell' iato nei diversi tipi di opere. Le interpolazioni, poi, difficilmente potrebbero attribuirsi sempre allo stesso Aristotele.

Nella costituzione del testo, l' A. sceglie con giudizio tra le varie correzioni proposte dai dotti, e registrate a pie' di pagina; in alcuni casi ritorna opportunamente alla lezione del papiro, eliminando le correzioni moderne. Si può essere in dubbio qualche volta sulla opportunità della sua scelta; per es. sul mantenimento della parola Διφύλον, espunta da Thompson (e da Wilamovitz) e difesa da Ludwig al c. 7, 4 (ἀνάκειται

γὰρ ἐν ἀκροπόλει εἰκὼν Διφίλου, ἐφ' ἣ ἐπιγέγραπται τάδε:

Διφίλου Ἀνθεμίων τήνδ' ἀνέθηκε θεοῖς
θητικοῦ ἀντὶ τέλους ἱππᾶδ' ἀμειψάμενος.
Dunque, l'offerente è il figlio di Difilo, Antemione, il quale era passato dalla classe dei thetes a quella dei cavalieri: e allora perchè avrebbe offerto agli dei l'immagine del padre? Il Tovar, per eliminare la difficoltà, propone dubitativamente di leggere ἀμειψάμενος, e con questa correzione Difilo riprenderebbe i suoi diritti a restare nel rigo che precede l'epigramma. Ma v'è un'altra difficoltà: a chi si riferirebbe il τήνδε del l'epigramma? Non certo a εἰκὼν del passo precedente, ma verosimilmente a ciò che rappresentava la statua, la quale allora potrebbe essere, come Wilamowitz ha supposto, una νόχη (una variante di τήνδε nel medesimo verso è τόνδ' ἱππον, cf. P. Friedländer, *Epigrammata*, Berkeley, 1948, p. 96, il quale perciò immagina l'iscrizione posta su un gruppo of a man and his horse: l'uomo sarebbe naturalmente Antemione).

La traduzione è generalmente chiara e precisa. Nell'introduzione avrebbe potuto tenersi conto dell'ottimo *Aristotele perduto* del Bignone per l'attività platonizzante del primo Aristotele, e, per il problema delle fonti, dell'articolo di G. De Sanctis in "Riv. di filol. class.", XX, pp. 147-163. La stampa è nitida e corretta, pochissimi gli errori di stampa che mi è accaduto di rilevare nel greco, dignitosa la presentazione editoriale: tutto ciò contribuisce a dar pregio a una edizione come questa, che per tante ragioni si raccomanda all'attenzione degli studiosi di ogni paese.

QUINTINO CATAUDELLA

PINDARI *Carmina* cum fragmentis editi ALEXANDER TURYN, Sumptibus Academiae Poloniae Litterarum et Scientiarum; Cracoviae, 1948, pp. XIII+402.

Nella breve premessa, l'A. narra ra-

pidamente le peripezie a cui è andata incontro la presente edizione: come essa fosse già pronta fin dal 1938 e ne fosse stata in quell'anno iniziata la stampa a Cracovia, e come la guerra l'avesse interrotta, quando la maggior parte del libro era stampata. Questa parte, comprendente i soli *Epinici*, potè essere riprodotta anastaticamente in America nel 1944: solo ora - nel 1948 - essa viene alla luce nella sua interezza - contiene anche i frammenti -, in superba veste di stampa, a cura della medesima Accademia Polacca di lettere e scienze, che ne aveva assunto la stampa dieci anni prima.

Il libro era dunque già noto, almeno nella parte riguardante gli *Epinici*, e unanime era stato il riconoscimento, da parte di dotti di ogni paese, dei meriti di questa edizione. Effettivamente, il problema critico è affrontato e risolto con mirabile chiarezza; un vastissimo materiale, di dati della tradizione e di congetture di dotti, è dominato con sguardo sicuro e valutato con giudizio che raramente lascia luogo a dubbi, l'informazione è ampia, pur senza inutile ingombro di erudizione, tutti gli aspetti del problema - metrico, linguistico, esegetico, ecc. - sono considerati col dovuto approfondimento e con giustezza di vedute. Non mi fermerò dunque a riferire sui risultati più notevoli offerti da questa edizione, chè non sarebbe, del resto, possibile anche limitatamente ad alcune questioni: dirò solo che anche per me questa edizione segna una data importante nella storia degli studi pindarici, ed è destinata a rimanere per molti anni definitiva (definitiva, s'intende, quanto può esserlo l'edizione di un testo antico).

Il contributo più strettamente personale, di correzioni e di supplementi, recato dal T. è tutt'altro che trascurabile: sono almeno una settantina i luoghi in cui il nuovo editore propone di suo il rimedio di qualche guasto o il modo

di migliorare una lezione e di colmare una lacuna. Si tratta, per lo più, di correzioni dovute a ragioni metriche, o linguistiche; il T. non segue, a questo riguardo, un criterio livellatore, tendente a ridurre a uniformità le forme aberranti, ammette la coesistenza di forme come $\nu\upsilon\nu$ e $\mu\upsilon\nu$, attestate del resto nella Stele dei Patti di Cirene (su cui, v. A. Braun, in "Riv. di filol. class.", 1932, pp. 181-193; 309-331); si potrebbe perciò chiedersi se sia necessario eliminare, come egli fa in almeno cinque casi, i participi in $-\alpha\varsigma$ per sostituirli con le forme in $-\alpha\iota\varsigma$, sebbene ciò sia fatto sul fondamento dell'uso di Pindaro (e di Alceo) attestato dai papiri. Al di fuori di quest'ordine di correzioni, è notevole la correzione $\delta\acute{\iota}\kappa\alpha\iota\omicron\nu$ (per $\delta\acute{\iota}\kappa\alpha\iota\omega\upsilon\nu$) in fr. 187 (169 Schroeder), intendendosi *legem vim maximam pro iusto habere*: correzione giustificata, senza dubbio, grammaticalmente, ma che lascia tuttavia qualche dubbio nell'interpretazione, e cioè, in particolare, nell'applicazione della massima al caso di Eracle rapitore dei buoi di Gerione.

La presente edizione si avvantaggia sulle precedenti, anche su quella più recente, del Bowra, oltre che per una più attenta opera di collazione e di revisione, per cui alcuni errori hanno potuto essere rettificati, anche per la completezza del materiale raccolto e ordinato nelle testimonianze, che seguono a ogni componimento, separate dalle note critiche (molto opportunamente in queste sono state eliminate molte congetture di dotti, le quali appesantirebbero inutilmente l'apparato critico). Tutta la letteratura, greca e latina, è stata messa a profitto, ogni angolo è stato frugato: è impresa disperata tentare di raccogliere qualche spiga in un campo con tanta diligenza mietuto; le poche osservazioni che faccio seguire vogliono solo testimoniare l'interesse con cui ho letto.

Tra le testimonianze relative al frammento sopra ricordato sul νόμος, poteva

essere ricordato anche Plat. *Epist.* VIII, 354 (νόμος ἐπειδὴ κύριος ἐγένετο βασιλεύς τῶν ἀνθρώπων.), e Anon. Iambli. p. 100, 16 Pistelli (τόν τε νόμον καὶ τὸ δίκαιον ἐμβασιλεύειν τοῖς ἀνθρώποις.), per quanto sbiadito appaia il rapporto col fr. originale. A proposito del principio della VI ol. χρυσέας ὑποστάντες εὐτειχεῖ προθύρῳ θαλάμου κίονας... non era forse inopportuno rilevare che Gregorio Nazianzeno presenta in due epistole - ep. 128 ad Adelfio, 150 ad Alipio, della edizione di Colonia, 1690, che ho a portata di mano - la lezione εὐτυχεῖ e non εὐτειχεῖ, quest'ultima lezione si legge in ep. 223 ad Adelfio. Per il frammento sulla "speranza γρηγορόφως", posso aggiungere una testimonianza sfuggita probabilmente al T., la quale si trova in uno scritto di Teodoro Prodromo, il Φιλοπλάτων ἢ σκυτοδέψης, pubblicato da una mia discepola genovese, la sig.na Podestà in "Aegyptus", 1947; in esso è citato così il passo pindarico: ἐλπὶς ἢ γλυκεῖα γρηγορόφως συναορεῖ, κατὰ Πίνδαρον, ἀγάλλουσα τὴν καρδίαν (dove ἀγάλλουσα, se non è dovuto a errore, del resto spiegabile, di trascrizione, è lezione non spregevole: essa darebbe un'immagine non indegna del modo di concepire pindarico).

QUINTINO CATAUDELLA

Inni Orfici a cura di GIUSEPPE FAGGIN
("Il Melograno", 58-60), Fussi editore, Firenze, 1949, pp. 176.

Il volumetto fa parte di una indovinata collezione, che mira a far conoscere "scritti rari e rappresentativi di poesia e pensiero in versioni d'arte col testo a fronte". "Scritto raro", poteva bene considerarsi anche la raccolta degli *Inni Orfici*, che dopo l'edizione dell'Abel (1885) non erano stati più ristampati,

nè tradotti in italiano dopo la traduzione poetica dell' Ottino (1855). Sebbene il Faggin non abbia fatto che ripubblicare, in mancanza di meglio, il testo dell' Abel, non si può dire che la sua sia opera di semplice divulgazione; a ogni modo, di opera di divulgazione come questa - così bene informata, così improntata di personale ripensamento - vorremmo che ce ne fossero molte, anche per il vantaggio che ne trarrebbero gli studi e non solo la cultura comune.

Precede una succosa introduzione, nella quale varie questioni - riguardanti l'autore (o gli autori), l'ambiente, la cronologia, il luogo d'origine, l'influsso esercitato dagli *Inni* - sono affrontate con adeguata conoscenza dei dati del problema e dei mezzi utili alla loro soluzione, e con buona informazione bibliografica. La bibliografia è racchiusa in una non ampia nota bibliografica, nella quale è data notizia dei codici, delle prime edizioni a stampa, delle edizioni moderne e degli studi filologici e storici. Questa ultima sezione si arresta al 1936, col volume del Pettazzoni *La confessione dei peccati*, ed è spiacevole che un libro uscito nel 1949 non abbia potuto essere informato dei lavori usciti dopo il 1936. Sarebbe facile indicare parecchi libri e articoli, anche anteriori a questa data, non citati dal F. (perchè, probabilmente, non riguardanti direttamente l'argomento del suo lavoro: tuttavia certamente dalla conoscenza dell'ampio studio di J. M. Linforth, *The Arts of Orpheus*, Berkeley 1941 - di W. K. C. Guthrie andava citato anche *Orpheus and Greek Religion*, London 1935, per gli *Inni*, pp. 257-261 - avrebbe tratto vantaggio anche un lavoro limitato, come questo, allo studio e alla illustrazione degli *Inni*).

La traduzione è in prosa ritmica, una prosa dignitosa, che sa conservare spesso il tono dell'originale, ed è anche, di solito, fedele, pur indulgendo frequentemente al vezzo di sostituire determi-

nazioni locali a rapporti d'ordine diverso (p. es., 30, v. 4 ἡ μεγάλαις ὀδύνας ἐλάσασατο πυρφόρῳ αὐγῇ, "che i gravi dolori del parto sopportò fra gli splendori fiammanti...").

Utili note chiariscono in più punti l'interpretazione. Qualche osservazione di carattere etimologico poteva essere risparmiata (da rivedere è quello ch'è detto dell'etimologia di μήνη a pag. 148): a pag. 153 è citato Euripide, *Melanip.* 484 (doveva dirsi fr. 484 N.); a proposito del ῥόμβος andava citata l'interessante nota di C. A. Rizzo in *Echi d'orfismo nella poesia greca*, Bronte 1930, pag. 163 sgg. Un'interpretazione che mi ha lasciato molto perplesso è quella della derivazione del nome Pallade, il quale verrebbe, secondo la tesi accettata dal F., ἐκ τοῦ πάλλειν τὴν καρδίαν, "dal palleggiare il cuore". No, qui πάλλειν è intransitivo ed equivale a πάλλεσθαι, e la frase significa "dal fatto che il cuore seguiva a palpitare", quando Atena lo estrasse dal corpo di Dioniso fatto a pezzi dai Titani (questo è anche il significato dell'etimologia in Clemente Alessandrino, *Protr.* II, 15 P.; come si può "palleggiare", il cuore? Si comprende l'atto di Ettore che "fa ballare", il figlio sulle sue braccia, ma non si comprenderebbe un simile atto di Atena; senza dire che il significato solito di πάλλειν è di "brandire", "vibrare", "scagliare", "agitare"...).

QUINTINO CATAUDELLA

W. F. JACKSON KNIGHT, *Virgilio*, trad. di O. Nemi e Henry Furst, Milano, Longanesi e C., 1949 ("I marmi", vol. 4°), pp. 506.

L'opportunità di tradurre il *Roman Vergil* del Knight è stata messa in dubbio da qualcuno: io per me trovo ottima l'idea di far conoscere anche al pubblico largo delle persone colte questa monografia del dotto maestro inglese,

la quale, oltre al pregio di portare alla conoscenza di tutti il risultato di ricerche proprie e di studiosi precedenti in un grandissimo numero di questioni riguardanti la biografia del poeta e l'esegesi della sua opera, ha quello di dare una visione unitaria e complessiva, e in gran parte personale, della figura dell'uomo e del poeta, vista nel suo tempo e nei precedenti spirituali e culturali, come nella sua fortuna singolarissima attraverso l'età di mezzo e la moderna.

Il Knight non era nuovo agli studi virgiliani: gli specialisti conoscono i numerosi contributi - sparsi in riviste (*The wooden horse*, in "Classical Philology", 1930, XXV, 4, e 1931, 4; *Iliupersides*, in "The classical Quarterly", 1932; *Animamque superbam*, in "Classical Review", 1932, XLVI, 2, ecc.), o esposti in volumi (*Vergil's Troy*, Oxford, 1933; *Accentual symmetry in Vergil*, Oxford, 1939, ecc.) - recati dal K. all'interpretazione dell'opera virgiliana: i pregi - di finezza d'analisi, di sensibilità artistica, nell'apprezzamento dei valori musicali e icastici della poesia virgiliana - e un po' anche il difetto, di eccessivo ardimento in qualche ipotesi e di tendenza a troppo sezionare e scomporre l'unità dell'espressione poetica, già evidenti in quegli scritti, si ritrovano in parte nell'opera complessiva della quale qui ci occupiamo. Sarebbe impossibile dare un'idea, anche a limitarsi ai casi più notevoli, dei numerosi punti in cui le osservazioni del K. migliorano l'esegesi particolare, o contribuiscono a un migliore apprezzamento del significato poetico, mediante una sagace analisi della lingua e degli effetti musicali del verso; non tutte le ipotesi, naturalmente, saranno da accettare, parecchie osservazioni possono sembrare troppo sottili, ma il libro è indubbiamente, anche coi suoi difetti, ricco quanto pochi altri di suggestioni e di stimoli, e l'impressione complessiva che esso lascia nel lettore è che esso rappresenti uno degli sforzi

più fecondi che la critica abbia compiuto per accostarsi alla poesia di Virgilio.

Un capitolo particolarmente mi è parso degno di attenzione, il III, intitolato "tradizione e poesia". In esso l'A., applicando alla poesia virgiliana, sull'esempio del Rand, metodi di analisi applicati da critici moderni a poeti moderni, come Coleridge, vede l'ispirazione di Virgilio nella poesia dei poeti anteriori e anche in sue precedenti poesie, e definisce come di "integrazione", il processo della composizione virgiliana, un'integrazione operante su reminiscenze letterarie, di semplici espressioni ed immagini come di creazioni di caratteri e di svolgimenti epici, per mezzo di quelli che Poincaré chiamò "atomi uncinati", i quali lavorando nel subcosciente determinano nuove associazioni e, con esse, il sorgere di nuove immagini e nuovi contesti, più o meno complessi. C'è senza dubbio del vero in questo modo di vedere la creazione poetica - d'ogni poeta e di Virgilio in particolare -; la creazione di poesia, effettivamente, è determinata assai spesso da incontri della memoria, da echi di letture, da associazioni sonore o logiche operanti nel subcosciente, e non si diminuisce certamente Virgilio se sotto il lucido tessuto della sua poesia si scorge la trama delle immagini, delle espressioni, degli aggruppamenti sonori, tolti in altri contesti ai poeti anteriori (da Omero a Lucrezio e Catullo) e perfino a se stesso: i poeti più grandi non hanno lavorato molto diversamente. Questa indagine è fatta dal K. con grande acutezza e sagacia, forse con troppa sagacia: perchè si finisce col dare l'impressione che Virgilio non sappia lavorare se non su spunti o suggerimenti forniti dai poeti anteriori - il che è vero, ma a patto di non esagerare, e si esagera certamente quando si vede anche nelle espressioni più comuni e naturali l'impronta di un modello, e talvolta di due o più

modelli che vi hanno lasciato, ciascuno, la sua traccia.

Una delle conseguenze dell'osservazione che è nelle abitudini artistiche di Virgilio copiare più o meno precisamente da altri poeti e perfino da se stesso, è l'applicazione di essa alla critica dell'autenticità della *Appendix*, per es. della *Ciris*. Una delle ragioni che si recavano a sostegno della non autenticità di questo poemetto era che un gruppo di versi di esso (538-41) ricorrono anche nelle *Georgiche*, I, 406-409 (per il *Moretum* il problema è esaminato in base ad argomenti non dissimili da R. Löfstedt in "Eranos", 1949, p. 148 sgg.); una volta ammesso che non è da escludere che Virgilio abbia copiato se stesso, viene a dimostrarsi - non certo la paternità virgiliana della *Ciris*, ma la possibilità che essa sia di Virgilio, o meglio la indimostrabilità, per questa via, della non autenticità del poemetto. Del resto, l'atteggiamento dell'A. nei riguardi del problema dell'autenticità dell'*Appendix* mi sembra il più prudente ed equilibrato che si possa avere nello stato attuale della nostra documentazione: a proposito della *Ciris* egli dice (p. 99) che "nessuna delle ragioni per negarla a Virgilio è convincente", ma che "la sua appartenenza a Virgilio non è dimostrabile" (in realtà l'A. sembrerebbe propendere per l'autenticità almeno della *Ciris*, del *Catalepton*, del *Culex*). Anche l'argomento, spesso ripetuto, che di due versi che ricorrono quasi eguali in due poeti, quello che nel contesto appare di migliore effetto è da presumere sia il modello dell'altro, riceve un colpo da quello che dice il K. (p. 138) a proposito del v. della *Chioma di Berenice* catulliana *Inoitus regina tuo de vertice cessi* e della sua imitazione nel IV dell'*Eneide*, v. 460.

La traduzione italiana è di solito, ma non sempre, chiara e precisa, qualche volta sembra tuttavia che non sia stato inteso bene il vero significato delle pa-

role del testo inglese. Per es., a proposito del verso di Catullo sopra ricordato, è detto che "un capello dice a la regina" (si tratta, come è risaputo, di un "ricciolo", e non di un capello; il v. resta ugualmente "buffo", come dice K., ma non saprei attribuire all'A. stesso la piccola negligenza). Qualche volta la fedeltà al testo inglese è perfino eccessiva: per es. "passaggio" (per "passo", p. 141), "inamovibilmente" (per "indubbiamente", o sim., p. 436), ecc.: un errore di stampa è certamente "traduzione", per "tradizione", a p. 107. L'edizione è per altro correttissima e nitida, come tutte le edizioni del benemerito Editore.

QUINTINO CATAUDELLA

Die Anfänge der Abendländischen Philosophie, engeleitet von ERNST HOWALD, neu Uebertragen von MICHAEL GRUENWALD ("Die Bibliothek der alten Welt"), Artemis-Verlag, Zürich, 1949, pp. XXVIII-263.

L'elegante volumetto fa parte di una collezione che - divisa in "Serie Greca", "Serie Romana", "Antichità e Cristianesimo" - si propone di avvicinare ai lettori moderni, in nuove traduzioni e con opportune introduzioni e note esplicative, le opere degli antichi e il mondo spirituale da esse espresso, nella loro rinnovata, perenne attualità. Se l'imponente programma annunciato dalla solerte Casa Editrice sarà attuato per intero, grande sarà il vantaggio che ne trarrà, nè soltanto nei paesi di lingua tedesca, la causa della diffusione della cultura antica, e, con essa, della civiltà, intesa nel suo più spirituale significato, del tempo nostro.

Anche da questo punto di vista il volume di Howald e Grünwald è di un pregio non trascurabile. L'introduzione - dovuta a un competente come l'Howald, che già nel 1925 aveva pubblicato un

apprezzato saggio che porta lo stesso titolo del presente volumetto, - in rapide, dense pagine, dà un lucido quadro dello svolgimento del pensiero greco dalla speculazione degli Ionici alle vedute rinnovatrici dei Sofisti, di tutto il periodo, cioè, detto dei Presocratici. Le traduzioni dei frammenti e delle varie testimonianze riguardanti la dottrina, condotte naturalmente sul testo di Diels-Kranz, sono seguite da commenti e illustrazioni del medesimo Grünwald, corredate da una bibliografia essenziale (a proposito della quale sarebbe facile rilevare delle lacune, che non si spiegherebbero se non si pensasse al carattere della collezione di cui fa parte il volume: va detto per altro che non sono ignorati i principali lavori italiani). Chiudono il volume un indice dei frammenti e delle testimonianze, con l'indicazione delle opere da cui sono tolti, un indice degli autori di esse (con brevi notizie atte a caratterizzarli), e un dizionarietto in cui è data spiegazione dei principali termini filosofici. Tutto ciò serve assai bene e snellire il volume, che anche per la presentazione editoriale, per la sua stampa nitida, per le quattro illustrazioni che l'adornano, si presenta particolarmente invitante.

Un'opera di divulgazione, senza dubbio, in quanto non scende a minute discussioni e non si fonda su una particolareggiata documentazione: ma una opera di divulgazione della migliore specie, quale sarebbe augurabile ce ne fossero molte anche presso di noi.

QUINTINO CATAUDELLA

CALLIMACHUS, edidit RUDOLPHUS PFEIFFER, volumen I *Fragmenta*, Oxonii e Typographeo Clarendoniano, MCMXLIX, pp. XIV-520; 50 s. net.

Se c'era, tra i Καλλιμάχαιοι d'oggi, uno studioso "qualificato", a darci una edizione di Callimaco la quale sostituisse l'incompleto e antiquato Schneider

e l'edizione degli *Inni* e degli *Epigrammi* di Wilamowitz, per vari rispetti bisognosa di aggiornamento e di revisione, questo era certamente R. Pfeiffer, il quale da più di un trentennio - l'edizione dei *Fragmenta nuper reperta* è del 1921, e del 1922 le *Kallimachosstudien* - ha dedicato le più attente ed intelligenti cure al difficilissimo autore. Frutto di questa trentennale attività, sorretta da una conoscenza delle letterature classiche - in tutti i loro campi e senza confini di età - che desta l'ammirazione più piena, informata col massimo scrupolo anche del più modesto contributo critico ed esegetico di dotti antichi e moderni, è questa edizione di Callimaco, della quale è già uscito il primo volume, comprendente i frammenti, e al quale seguirà prestissimo (il ms. è già dal 1948 in possesso del tipografo) il secondo volume che conterrà gli *Inni*, con gli scoli antichi, e gli *Epigrammi*, e sarà corredato di ampi prolegomeni riguardanti i papiri e i codici, le edizioni, i commentari, i criteri della presente edizione e i *testimonia* degli antichi sulla vita e gli scritti di Callimaco.

Sono raccolti, in questo primo volume, 825 frammenti (compresi quelli *incerti auctoris*); l'ordinamento di essi si fonda essenzialmente sulle *Diegheseis* milanesi e dà prima gli Αἶτια (distinti, in base ad esse, nei loro quattro libri, inclusa nel IV - secondo le *Diegheseis* - la *Chioma di Berenice*, sebbene un papiro ossirinchina ancora inedito la unisca, come informa l'A., all'eglia per la vittoria di Sosibio; seguono i frammenti degli Αἶτια *incerti libri*), quindi i *Giambi*, i frammenti lirici, l'*Ecale*, i *Carmina epica et elegiaca minora*, i frammenti di epigrammi, i frammenti grammaticali, quelli *incertae sedis* e *incerti auctoris*, gli *spuria* e i *delenda*. Chiudono il volume parecchie pagine di *addenda et corrigenda* e un *conspicuum numerorum* dell'edizione di Schneider e della presente edizione. Questo

elenco di "aggiunte e correzioni", è certamente destinato ad essere accresciuto e per quanto possibile completato nel secondo volume, che integrerà, anche da questo lato, il primo.

Giacchè era inevitabile che qualche cosa della produzione scientifica degli anni di guerra, nei paesi allora nemici della Gran Bretagna, dove il Pfeiffer ha lavorato, sfuggisse anche a uno studioso della diligenza dell'autore della presente edizione. Così, per esempio, dell'edizione dei *Giambi* curata da Gallavotti - un altro illustre Καλλιμάχειος - il Pf. non ha avuto conoscenza che appena in tempo per tenerne conto negli *addenda*: e anche un mio articolo sul proemio degli Αἰτια, apparso in "Atene e Roma", 1942, pp. 41-44, gli è sfuggito. In questo articolo io proponevo l'integrazione Πέρον al principio del v. 16 dell'elegia dei Telchini, fondandomi sul passo di Erodoto I, 201 sgg.: ora, Pf. propone Μηδον, fondandosi sul medesimo passo erodoteo, e può darsi che, come egli mi informa, ragioni di spazio inducano a far preferire la sua integrazione, comunque è per me motivo di soddisfazione vedere che, indipendentemente da me, egli è pervenuto a una interpretazione del passo non diversa sostanzialmente da quella che io allora proponevo. Di un altro mio articolo non ha avuto conoscenza, quello apparso nella "Riv. di filol. class.", 1941 pp. 34-37, ma esso poteva essere ignorato senza danno alcuno, chè le mie proposte, riguardanti l'elegia "dei topi", (fr. 177 Pf.), vedo ora risultare fallaci in seguito alle nuove letture da lui date del papiro.

Ma quello che dà un'importanza singolarissima a questa edizione non è, o non è solo, la straordinaria ricchezza dell'informazione, relativa sia ai contributi critici al testo e all'esegesi, sia ai luoghi d'altri scrittori nell'immenso campo delle letterature antiche, nei quali si possa cogliere una traccia, anche

sbiadita, di imitazione, un rapporto più o meno diretto: è il modo come questo materiale è vivificato, così da fornire la base per l'interpretazione del testo e da costituire un vero e proprio commento essenziale all'opera del poeta. Anche in questo, oltre che, naturalmente, chè non sono cose separabili, in ciò che si riferisce alla critica strettamente testuale, l'apporto personale dato dal Pf. è presente un po' dovunque: assai difficilmente, poi, si troverebbe da aggiungere qualche nuovo confronto ai numerosissimi recati dal dottissimo Editore. Le poche osservazioni che faccio seguire mirano meno a portare un sia pur modesto contributo di ricerche, che a dimostrare l'enorme interesse che offre la presente edizione.

Nell'elegia dei Telchini, il cosiddetto proemio degli Αἰτια, ai vv. 30 sg., nei quali il poeta si augura la sorte della cicala, di cantare cioè nutrendosi della rugiada celeste (ἵνα δρόσον ἦν μὲν αἰίδω | πρῶκιον ἐκ δίης ἡέρος εἶδαρ ἔδων) poteva essere ricordato il passo dell'epistola LXXI (17) Hercher di Filostrato, nel quale l'accenno ai poeti che dedicano al canto, ᾗδοις la loro vita, come le buone cicale, ὥσπερ οἱ χρηστοὶ τέτιγες, e l'invito al destinatario della lettera perchè si prenda cura di uno di essi, μὴ δρόσω ἀλλὰ σιτίοις ἀληθινοῖς τραφεῖν, sembra avere qualche cosa, e forse ne è un'eco, dello spirito dei versi callimachei. I vv. 35 sg., nei quali la vecchiaia è paragonata alla Sicilia prementemente col suo peso sul gigante (τό μοι βάρος ὅσον ἔπεστι | τριγλῶχιν ὀλοφνῆσος ἐπ' Ἐγκελάδω) mi sembrano riecheggianti nei versi di Gregorio Nazianzeno, LX, 13 sg. (cito dall'edizione che ho a mano, quella di Colonia, 1690), nei quali è la medesima immagine: οὐχ ἄλις ἦεν ἔμοι γε βαρύστονα γήραος ἔλκειν | ἄλγεα καὶ σκοπέλων ἄχθεα τρινακίων (è possibile che Gregorio abbia avuto presenti anche i versi di Euripide, *Herc.* 638 sg., ma il rapporto coi

versi di Callimaco mi sembra denunciato dal τριναζίων, corrispondente a τριγλώχιν). Nei due ultimi versi leggibili, anche se frammentari, dell'elegia, credo anch'io, coi più degli interpreti, che si alluda al cigno; sebbene il confronto con Archiloco fr. 88 A Diehl, proposto da Pf. τέττιγος ἐδράξω περὶ ὧν possa suggerire un'interpretazione del senso dei due versi che si adatta alle parole superstiti, non vedo come il contesto immaginato si possa adattare ai versi precedenti, che lasciano supporre uno svolgimento di idee che si riferisce, metaforicamente, alla vecchiaia del poeta (anche Gregorio Nazianzeno si paragona al "cigno vecchio", κύκνος ὡς γέρον, *In suos versus*, 55 sgg., p. 249).

Dell'elegia di Aconzio e Cidippe la presente edizione dà anche i versi 1-22, da POxy. 2211, fr. 1² 10-31 (non è questo solo il materiale "nuovo", se non in tutto inedito, che offre questa edizione). Uno scrupolo eccessivo credo abbia indotto l'Editore a lasciare non integrato il v. 3, quando le tracce del papiro - *fort.* λέγοι[*legi potest*, nota lo stesso Pf. - e il senso rendono pressochè sicura l'integrazione λέγ[ο]ντο. Anche eccessivi mi sembrano i dubbi d'ordine grammaticale avanzati dall'Editore riguardo all'interpretazione dei primi due distici, dubbi che lo portano a concludere con un "Locus obscurus". Riportiamo i versi: Αὐτὸς Ἔρωσ ἐδίδαξεν Ἀκόντιον ὁππότε καλῇ | ἤθετο Κυδίππῃ παῖς ἐπὶ παρθενικῇ | τέχνην - οὐ γὰρ ὄγ' ἔσκε πολύκροτος - ὄφρα λέγοιτο τοῦτο διὰ ζωῆς οὖνομα κουρίδιον. "Si ὄφρα λέγοιτο « *ut appellaretur, nominatius κουρίδιος expectandus est* », osserva Pf., il quale anche propone in forma interrogativa quest'altra interpretazione "ὄφρα λέγοιτο « *ut sibi eligeret id nomen per totam vitam* : κουρίδιον. A me parrebbe che intendendo come è preferibile intendere, ὄφρα λέγοιτο « *ut appellaretur*, non sia "necessario" attendersi il nominativo κου-

ρίδιος. Giacchè è ovvio che λέγοιτο τοῦτο ὄνομα può significar bene "si chiamasse con questo nome", come in Xenoph. *Oecon.* VII, 3 καλοῦσι με τοῦτο ὄνομα "mi chiamano con questo nome", e, al passivo, VI, 12; cfr. anche, oltre l'esempio citato da Lobel di Plat. *apol.* 23 A ὄνομα δὲ τοῦτο λέγεσθαι, Xenoph. *Cyr.* VII, 2, 9 τοῦτο ~ i. e. τὸ δεσπότην ὄνομα - προσαγορεύειν, *Memor.* II, 2, 1 καταμεμάθηκας ὅν τούς τί ποιούντας τὸ ὄνομα τοῦτο ἀποκαλοῦσιν, e Plat. *Crat.* p. 383 A-B, 402 D, ecc., Demostene, XVIII, 46, ecc.). In tutti questi esempi τοῦτο si riferisce, è vero, a quello che precede, ma non è affatto da escludere che esso possa essere usato in riferimento a quello che segue, e a ogni modo, esso può avere, e forse ha qui un valore enfatico (qualche cosa come "il gradito", "il desiderato", "il felice nome", o sim.). L'aggettivo κουρίδιον, concordante con ὄνομα, ha evidentemente il valore di un genitivo, presso a poco come in Lucrezio I, 9, *quod patrio princeps donarat nomine regem* (dove patrio = *patris*: del resto, per quest'uso dell'aggettivo, vedi E. Löfstedt, *Syntactica*, I, Lund 1942, p. 107 sgg.). Il senso del passo sarebbe allora "fu Amore stesso che insegnò ad Aconzia il mezzo (anche "l'astuzia": nel senso press'a poco in cui Longo dice di Clœ, I, XV Hirschig ἄπειρος οὔσα τέχνης ἐραστοῦ: andrebbe, comunque tolta la virgola dopo παρθενικῇ, l'accusativo τέχνην riferendosi meglio, come ritiene probabile anche lo stesso Pf., a ἐδίδαξεν), perchè si potesse chiamare col nome di κουρίδιος", cioè "perchè potesse sposare Cidippe".

Nella medesima elegia, fr. 75, V, 21, l'ἐννύχιον, detto dell'oracolo di Febo, è inteso, con Puech, "in adyto", e potrebbe confrontarsi con Ovidio, *Fast.* VI, 425 sg. *Consultitur Smyntheus: lucoque obscurus opaco hos non mentito reddidit ore sonos*. L'interpretazione metaforica, di Dietzler e Ziegler,

è giustamente respinta; ma non credo, d'altra parte, impossibile che ἐννύχιος abbia qui un significato proprio, signifi-
fichi cioè "durante la notte". Nel romanzo di Eumazio, X, 9-13, alcuni personaggi περὶ δὲ τρίτην φυλακὴν τῆς νυκτός si recano περὶ τὸν βωμὸν καὶ τρίποδα καὶ δάφνην e vi passano la notte, διανυκτερεύουσιν in attesa dell'oracolo sulla sorte dei due amanti: e Apollo non tarda a dare il responso, Φοῖβος μυθεύεται, καὶ χρησιμοδοτεῖ κτλ.; essi, poi, passano il resto della notte in danze e banchetti, prima di recarsi a dormire. Una divinità solare come Apollo, che dia oracoli durante la notte, è certo cosa non comune, ma appunto perciò si può attribuire a Callimaco l'accenno a un simile uso. Per l'altro uso, poi, ricordato al v. 12 sg., di trasferire il morbo sacro nel corpo delle capre selvatiche, poteva essere richiamato il confronto, fatto da Castiglioni (in "Boll. filol. class.", 1922, p. 7) con la frase di Eliano epist. 17 εἰς ἀγρίας αἰγας τραπείη ταῦτα, per quanto essa abbia carattere generico e proverbiale.

L'ultimo verso dell'epilogo è dato in questa forma: αὐτὰρ ἐγὼ Μουσέων πεπεζὼν [ἐ]πειμι νομόν. L'espressione mi ricorda l'inizio della prima elegia del libro III di Properzio *Callimachi manes et Coi sacra Philetæ, in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus*: se il verso vuole richiamarsi, com'è verosimile, alla fine degli Αἴτια callimachei, è possibile che anche il *quoque pede ingressi?* del v. 6 richiami il πεζὼν dell'epilogo, per una di quelle più o meno consapevoli associazioni che operano nel fondo della memoria - e sarebbe, questo, un motivo per preferirle πεζός, se non impedissero in certo qual modo di leggerlo nel papiro le tracce superstiti della lettera finale.

Nel giambo V (fr. 195) - non occorre nemmeno ricordare che quello del maestro καταισχύων τοὺς ἰδίους μαθητάς è un motivo frequente nella letteratura

romanzesca e satirica, e basti pensare agli scritti di Petronio e di Luciano - per l'espressione proverbiale συμβουλή γὰρ ἐν τι τῶν ἰσθῶν, accanto agli altri luoghi simili riportati dall'Editore, avrebbe potuto citarsi anche Senofonte, *Anabasi*, V, 6, 4, αὕτη γὰρ ἡ ἱερὰ συμβουλή λεγομένη; e per l'immagine dei cavalli infuriati a indicare la violenza della passione amorosa (ἴσχε δὲ δρόμου μαραγῶντας ἵππους, v. 26 sg.), più che il Fedro platonico, sarebbe stato opportuno citare Properzio III, 19, 9 *quam possit vestros quisquam reprehendere cursus*, o, piuttosto, per l'associazione dell'immagine del fuoco - τὸ πῦρ δὲ τὴν νέκυσσας... κοίμησον e di quello della corsa, Gregorio Nazianzeno, *Jamb.* VII, 4 sgg. (p. 196 A-B) οὐ κατεργάσῃ τὸ πῦρ | ἐκκαῖον ἐν σοι τὰς δρεῖεις τὰς νόθους; | ... οὐκ οἶσθα ὡς εἰληχας ἦνιοχεῖν μόνῃ | ὥσπερ τρίπολον ἄρμα τῶν ἐξευγμένων | ἵππων... L'esortazione a "spegnere il fuoco", amatorio è del resto un motivo frequente specialmente nella poesia epigrammatica e in quella che ne deriva: per es. ἀδικεῖς ὅτι λάβρον ἀνήψας | πύρσον, ἀποσβέσσαι τοῦτον ἀναινομένην (Paolo Silenziario, *AP*, V, 29, 3-4), τοὺς ἀνθρακας σβέννυς (Niceta Eugeniano, II, 221), τὴν σὴν ἀνὴν φλόγα κατὰσβesson πρὸς βραχὺ (Aristoneto, II, I), ecc.; e per la movenza iniziale del verso 31 ἐγὼ Βάκις τοι καὶ Σίβυλλα κτλ., mi sembra opportuno il confronto con l'ep. di Filodemo *AP* V, 124,6 μάντις ἐγὼ μεγάλης αὐτίκα πυρκαϊῆς. Ma indubbiamente da questi raffronti non avrebbe tratto vantaggio né l'interpretazione dei passi callimachei, né, probabilmente, la storia della fortuna di essi.

E qui faccio punto per non sembrare di far la figura - in mezzo a tanti dotti che hanno reso possibile coi loro contributi un'edizione come questa, che fa epoca, che è un modello di perfezione critica, un esempio di quello che possa l'opera di molti studiosi passata al va-

glio del giudizio di un filologo di prim'ordine come il Pfeiffer - la figura (dicevo) di Diogene, rotolante - con molto impegno, ma senza costrutto - su e giù per il Cranion la sua botte, in mezzo ai Corinzi affacciandati in preparativi per l'approssimarsi di Filippo.

Anche dal punto di vista tipografico, questa edizione di Callimaco, come le altre della Oxford University Press, è una cosa mirabile, anche per correttezza e nitidezza di stampa.

QUINTINO CATAUDELLA

NATALE ADDAMIANO, *Guy de Maupassant - La vita e l'opera*, Roma, Ausonia, 1949, pagg. 428.

Un ampio e informato volume su Maupassant non c'era ancora in Italia: l'Addamiano, approfittando d'un suo ozio forzato nel triennio 1940-43, ha tentato di darcelo, e non è poco merito. Delle parti, in cui egli divide il suo studio (riguardanti rispettivamente *La vita*, *L'anima del Maupassant* e *L'opera*) preme la prima. Giovandosi delle precedenti ricerche, e in particolare della biografia maupassantiana di René Dumesnil (pubblicata nel 1933), l'Addamiano tratteggia con garbo e precisione l'ambiente familiare e sociale del Maupassant, non trascura i riferimenti alle opere allor che si parla della Normandia o del canottaggio o dei viaggi dello scrittore, e segue con commossa simpatia le dolorose tare fisiche di quello, che lo condussero - quarantatreenne - ad una tristissima morte nel 1893. La seconda parte vorrebbe innalzarsi dalla biografia alla psicologia, ma non è - in sostanza - che un elenco degli argomenti prediletti del Maupassant: l'amore, la donna, le prostitute, il pessimismo, l'amore della solitudine, l'ateismo, il suicidio, la morte, la follia, il senso della natura e della campagna normanda in particolare, il tipo del borghese dell'aristocratico del militare. La

terza parte - che da sola occupa metà dell'opera - vorrebbe infine attingere la critica estetica in pieno, e abbonda di riferimenti ai versi come al teatro, alle novelle come ai romanzi del Maupassant: ma i riferimenti e le citazioni stanno alla critica come la filza dei contenuti sta all'indagine psicologica.

Se le tre parti dell'opera, progressivamente più impegnative, aumentano nello stesso tempo la delusione del lettore criticamente esigente, il libro mantiene un certo decoro espressivo ed informativo, che consente una lettura proficua per chiunque s'interessi al Maupassant, e quel timbro sicuro di chi scrive senza sforzo compilatorio, dopo piena assimilazione del proprio tema. Tanta simpatia, però, dà luogo ad esclamazioni e sfuriate che confinano con le amenità. In un solo capoverso della pagina 65 si trova questa gragnuola di *povero*: "il povero Maupassant soffrì quant'altri mai di innumerabili mali... Povero, povero Maupassant! Quanto dolore nel suo povero corpo straziato, sulla sua povera anima! E noi... vogliamo piangere con lui, povero, povero Maupassant!", Più avanti si legge: "Povera anima!... Povera, povera anima!... Povera cara anima! povero martire!", E a pag. 407, come esempio di critica: "Ma che disegnatore! e che pittore! Quale senso dell'armonia! quale classicità di proporzioni!", Le imprecazioni contro i Tedeschi, infine, "maledetti", biblicamente in una nota a pag. 40, non si addicono ad un sereno libro di critica letteraria pubblicato nel 1949.

GINO RAYA

G. M. FUSCO, *La lirica*, Milano, F. Vallardi, Coll. "Storia dei generi letterari italiani", 1950, voll. 2, pagg. 484-592.

GINO RAYA, *Il romanzo*, ivi, 1950, pagg. 648.

A distanza di pochi mesi, escono queste due ampie opere critiche, che - nel campo culturale ed editoriale - testimoniano, dal canto loro, lo sforzo costruttivo post-bellico. Messe insieme, potrebbero costituire un'ideale storia della letteratura italiana, dal momento che l'una studia la poesia e l'altra la prosa (sia pure limitate, rispettivamente, al genere lirico e romanzesco). Peccato che una vicinanza del genere sarebbe quanto di più ibrido e stonato si possa immaginare.

Il Fusco parte da principi, che il Raya (ma chi altri?) certamente non accetterebbe. Eccone qualcuno: "Nulla è stato detto così bene, in prosa, che non possa essere meglio detto in poesia"; "Il Boccaccio poeta - nella completa accezione della voce poeta - non è il Boccaccio delle novelle del *Decamerone*, ma il Boccaccio delle ballate del *Decamerone*, e delle rime"; "Esiste, nella natura, la donna bella, la montagna bella, il tramonto bello: belli di una bellezza stilistica, impeccabile"; "Se la poesia è essenzialmente canto, fantasia, sentimento, è evidente che tra le due espressioni letterarie *Ei fu siccome immobile...* e *Scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci...* l'una è poesia e l'altra prosa.

Nel corso dell'indagine concreta, riconosciamo volentieri che il Fusco, libero da un abito teorico troppo pesante per le sue spalle, ricorda di aver letto la maggior parte dei poeti di cui parla (se non la loro critica aggiornata) e di volerli studiare con amore e pazienza. Pagine e pagine possono scorrere, così, senza urtare il lettore non esigente, e senza colpirlo insieme per un qualunque atteggiamento di novità o di profondità o almento di vigoria stilistica.

La prefazione promette una padronanza sintetica da grande critico e scrittore insieme: "Non un aggettivo da me adoperato rimane senza una sua

ragione". Apriamo, a caso, alle note sul cap. IX: "Infinite - dico infinite - altre pubblicazioni trattano di questo o quell'aspetto della vita del seicento". Una bibliografia, per quanto vasta, non può essere mai infinita; perché sottolineare quell'aggettivo con tanto impegno? Che il Fusco tenga molto ad aggettivi e sostantivi si vede, ad ogni modo, anche dalle maiuscole di cui li adorna: "l'esaltazione dei Grandi di Santa Croce"; "gran Vate Omero", la "lirica Villaroelliana".

Altro punto debole è quando, dal puntuale esame dei poeti, il Fusco dovrebbe o vorrebbe innalzarsi all'intelligenza d'un'epoca o d'una corrente. Basti dire che intende così poco del Romanticismo da affermare che "soltanto con qualche acrobazia dialettica l'opera del Foscolo, del Manzoni, del Leopardi potrebbe qualificarsi schiettamente classica o schiettamente romantica".

L'indice dei nomi, per finire, è molto, troppo ricco, in quanto contiene tutti quelli (di poeti e non poeti) che sono contenuti nei due prolissi volumi e fin nelle note, nonchè voci come queste: *Antologie dei lirici del 500*, *Antologie dei lirici del 600*, ecc. Può capitare che uno che sia curioso di conoscere il giudizio del Fusco sopra un poeta come Guglielmo Lo Curzio, trovi: "vol. II, pag. 470"; apre alla pagina indicata e trova, soltanto, la citazione di un libretto del Lo Curzio sopra *La poesia di L. Pirandello*. Qualche altro contemporaneo, come Ottavio Profeta, non è affatto ricordato.

*
* *

Il Raya non enuncia principi perché vive quelli idealistici. Ciò non gli impedisce, talvolta, di dissentire, sul concreto terreno critico, dal Croce, dal Russo, dal Sapegno, ecc. Ed anche il lettore è portato - chissà quante volte di più che non per il Fusco - a dissentire dal

Raya, tanto sono vivaci e personali le sue prese di posizione: ma il valore di un critico, si sa, consiste non nell'assunto critico, ma nella maniera d'impostarlo, dimostrarlo, viverlo con piezza morale ed espressiva.

I venti capitoli del *Romanzo*, per quanto necessariamente dedicati per una buona metà alla produzione moderna, non riconoscono fratture nella storia della narrativa italiana, e si svolgono con tale continuità e uniformità di criteri, da formare essi stessi una sorta di romanzo. Si comincia dalla *Vita nuova*, dai *Fioretti*, dal *Milione* (tutti libri che Adolfo Albertazzi - lo storico predecessore del Raya nella storia del romanzo - trascurava come estranei al genere) e si finisce con opere pubblicate da recente, come il *Bell'Antonio* del Brancati.

Opere e autori, in brevi tratti, vengono inseriti nel loro tempo, nel loro particolare clima stilistico e morale; e il giudizio, mentre sembra aderire allo stretto fenomeno letterario, è in verità totale, storico, anche se dissimula la sua serietà sotto forma scherzosa o sdegnosa. Per esempio, dopo un severo esame del Beltramelli, così il Raya predica alla Vivanti: "Antonio Beltramelli morì accademico d'Italia; Annie Vivanti, ebrea ed anti-nazista, in piena oscurità. Plachiamo l'ombra del Carducci, suo velloso patrono, riconoscendo in lei una omogeneità stilistica quale manca al Beltramelli, un colorito esotico superiore al Da Verona, una vivacità narrativa che non ritroveremo in alcun altro romanziere del presente capitolo...". Se si aggiunge che l'insegna di quel capitolo è, come in un negozietto rinascimentale, *Generi diversi*, si capirà il limite del riconoscimento tributato alla Vivanti.

Come un'artista di atmosfere, il Raya rivela il suo giudizio prima ancora di formarlo, con certe semplici indicazioni di fatto, appena appena modulate. A proposito del romanzo sociale, fa a un certo punto: "Un altro piemontese, e

per giunta di Peveragno, s'erge a combattere il socialismo: Vittorio Beserzio...". L'indicazione del luogo natale è come il colpo di bacchetta di un grande direttore d'orchestra.

Come risulta dall'indice dei nomi (limitato ai soli romanzieri ricordati nel testo), il Raya ha preso in esame 1056 scrittori: conciso com'è fino allo scrupolo, egli ha soppresso tutto ciò che non avesse funzione critica, ha dedicato esami riposati ai maggiori, ma ha voluto che anche i minori ed i minimi non mancassero d'un qualsiasi giudizio.

A questo scopo si serve degli accorgimenti più vari, fino a usufruire dei titoli ("Beniamino Dal Fabbro lamenta *La gioventù perduta*: coltivi meglio, dunque, l'età più matura...") fino ad infilzare novanta nomi di *dilettanti* con questa chiusa: "e con Angela M. Oltrati son novanta gl'infilzati...".

Parlando di questo libro, e riconoscute le sue eccezionali qualità espressive, verrebbero molte tentazioni di discutere. Sugli scrittori medievali, il Raya riscuoterà forse il cento per cento dei consensi. Ma l'accento piagnucoloso del Sannazzaro gli suscita una domanda che farà scandalizzare qualche officiante: "Chi non ha visto persone che chiedono un caffè come se dovessero, subito dopo la consumazione, sottostare all'amputazione d'una gamba?..".

A proposito del romanzo cinquecentesco, barocco e illuministico, si può, in genere, consentire, specie per quanto scrive il Raya sul *pregiudizio* dell'ispirazione schiettamente popolare di Giulio Cesare Croce, e per l'adesivo esame del Cuoco romanziere. Ma Jacopo Ortis che dura "fatica per andare a rimbrottare il sole", o Niccolò Tommaseo dal "cervellino così", sono rospi duri a ingoiare. Il capitolo su *Manzoni e l'età sua*, di ben 160 pagine, è ad ogni modo ammirevole.

Degli autori dell'ultimo Ottocento e contemporanei, il Raya fa esami equi-

libratissimi del Verga, del Rovetta, del D'annunzio, dello Svevo (chi aveva notato, in questo, delle derivazioni stendhaliane?), del Pirandello, del Panzini... Ma ha qualcosa di crudele per l'Oriani, Neera, Fogazzaro, Papini, Borgese, Pea, Bacchelli. Note di simpatia, anche più decise di quanto si potrebbe aspettare in un critico così feroce, appaiono per Bontempelli, De Angelis, Baldini, Alvaro Profeta, Aniante, e persino per due donne: la Masino e la De Cèspedes. Le scrittici (eccezione fatta per Grazia Deledda, alla quale è dedicato un intero e bellissimo capitolo) sono, infatti, assai bistrattate dal Raya: le pagine per l'Aleramo, la Ferruggia, la Pietravalle, traboccano di asprezza. Un dimenticato è Giuseppe Marotta.

Il tono più felice del Raya, in ogni caso, è quello canzonatorio; e tale si manifesta nella chiusura del libro ("Per quanto si estende lo sguardo, noi vediamo agitarsi libri titoli recensioni, mani tra minacciose e imploranti, volti corrucciati, scrittori e scrittoresse indignati o delusi. Altro che l'allegria accoglienza che si riprometteva l'Ariosto al fin della sua lunga via! Ma un povero critico non può permettersi le illusioni d'un artista. Ci conforta, soltanto, la speranza che dal fervore degli scrittori nuovi e dei più giovani in genere, spuntino ben presto dei romanzi così magnifici, da degradare la presente indagine, da storia, a preistoria del romanzo italiano"), dove il solito impasto stilistico accoppia il concetto all'immagine, e la confessione a un sorriso spietato verso tutti, l'autore compreso.

SANTI GIUFFRIDA

FRANCES TOOR, *Three Worlds of Peru*, Crown, Publishers, New York, 1949, pp. 239.

Frances Toor, che è una intraprendente folclorista americana, ci offre in questo libro una descrizione vivace e

interessante dei costumi e delle credenze popolari, che con le loro differenze caratterizzano i "Tre mondi del Perù", ossia la Costa, la Sierra e la Montagna.

La varietà di queste tre zone si rispecchia parimenti nell'aspetto del paesaggio, che, accanto alla vastità uniforme e deserta della costa del Pacifico, presenta lo spettacolo imponente della Cordigliera andina.

Sullo sfondo di questa suggestiva natura, l'a. ci fa conoscere la vita del popolo peruviano, descrivendone le principali feste religiose, le danze e i giuochi, le credenze e i costumi tradizionali. Bisogna, però, riconoscere che il libro è stato concepito come una serie di note e impressioni di viaggio onde la Toor, che pure è una osservatrice attenta e scrupolosa, non riesce a darci una visione complessiva e unitaria del folclore peruviano. La sua opera, nonostante la messe abbondante di notizie, finisce, in effetti, per disperdersi in una analisi troppo minuta e disorganica. Parimenti discutibile ci sembra il metodo seguito dalla Toor nella illustrazione del materiale raccolto. Assai spesso, infatti, ci si limita alla semplice descrizione di un uso o di un costume popolare, senza indagare il processo di formazione e gli elementi disparati, di cultura e di ambiente, che contribuiscono a modificare le tradizioni più antiche. Per quanto riguarda, ad esempio, il patrimonio popolare del Perù, occorre studiare in particolare l'influsso esercitato sulla vita del popolo da parecchi secoli di dominazione spagnola, vedendo altresì come abbia reagito contro di essa la preesistente civiltà degli Incas.

Ma vediamo lo schema del libro. Seguendo un criterio puramente geografico, l'a. ha distribuito la materia del libro in tre capitoli principali, ai quali ha dato come titolo il nome delle tre zone sopra ricordate. Una breve introduzione riguardante la storia del Perù

dall'epoca degli Incas ai nostri giorni e un'appendice con il calendario delle feste religiose completano il volume.

Tra gli argomenti più interessanti segnaliamo la descrizione di alcune danze tradizionali che costituiscono lo spettacolo più pittoresco della vita degli indigeni. Notevole il significato simbolico delle danze in uso presso gli Indiani della Serra, nella quale appaiono elementi figurativi connessi con i fatti della conquista spagnola. In una danza, detta degli Incas, viene tra l'altro, rievocato un tragico episodio della invasione spagnola con la scena del processo sommario ordinato dal Pizarro contro l'ultimo discendente degli Incas e l'esecuzione della condanna capitale. Vi sono, poi, danze che mirano a mettere in ridicolo i dominatori spagnoli e, in genere, i Bianchi che vivono oggi nel Paese, sfruttando gli indigeni. Altre, infine, hanno un significato rituale e propiziatorio connesso con il culto pagano dedicato alla madre terra. Accanto alle danze occupano molte e, forse, troppe pagine del libro le feste religiose introdotte dal Cristianesimo, la cui struttura appare uniforme nelle varie regioni e priva di particolare interesse. Non si comprende, d'altra parte, perchè l'a. abbia trascurato di occuparsi adeguatamente dei canti e dei racconti tradizionali del popolo peruviano. Sembra perlomeno strano, ad esempio, che non si faccia alcun cenno dell'esistenza o meno di *romances* spagnole nel Perù. Eppure, su questo importante problema aveva, molti anni or sono, richiamato l'attenzione dei folcloristi peruviani il Menendez Pidal in uno studio dedicato alla diffusione del *Romancero* spagnolo nei pressi dell'America latina. Vale la pena, anzi, di ricordare che tra le versioni di *romances* antiche trovate colà dall'illustre filologo spagnolo ve n'era una peruviana proveniente da Lima. Si tratta di una canzone narrativa dal titolo "Las senas del

marido", nella quale una donna, dolente per l'assenza del marito, ne descrive i contrassegni fisici a un forestiero per sapere se è ancora vivo. Di questa canzone il Pidal pubblicava parecchie versioni raccolte nei paesi confinanti con il Perù; è quindi assai probabile che essa sia diffusa anche in questa regione.¹

Notevoli sono, infine, le fotografie che illustrano il testo, riproducendo oggetti d'arte, strumenti musicali, maschere e costumi carnevaleschi.

S. LO NIGRO

¹ Su questo argomento si veda l'importante saggio del Menendez Pidal in una recente ristampa: *Romances tradicionales de America*, Buenos Aires, 1943, p. 11 sgg.

GIANGIORGIO TRISSINO, *Scritti scelti*, a cura di Attilio Scarpa, Vicenza, 1950.

Il volume, edito a cura del Comitato per le onoranze al Trissino, contiene un "profilo" del Trissino, di Attilio Scarpa, una antologia e una esauriente nota bibliografica.

L'editore Mario Salani di Firenze ha fatto omaggio alla Biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università di Catania, della collezione dei "Libri della Fede". Il Direttore della Biblioteca, a nome della Facoltà, ha ringraziato l'editore Salani rilevando la utilità e la importanza del graditissimo dono.

Prof. GUIDO LIBERTINI, Dir. resp. n. 25 del reg. giornali e periodici del Tribunale di Catania.

Finito di stampare il 30-8-1951
Stab. Tip. "LA CARTOTECNICA", Catania

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

PUBBLICAZIONI

- 1) STEFANO BOTTARI: L'architettura della Contea L. 500
- 2) CARMELO MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani „ 400
- 3) BRUNO PANVINI: Giraldo di Bornelh „ 600
- 4) STEFANO BOTTARI: Il Maestro di S. Martino „ 450
- 5) GINA FASOLI: Cronache Medievali di Sicilia „ 450
- 6) GIUSEPPE AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . „ 300
- 7) LUCE BELFIORE: La Basilica di Murgò „ 500
- 8) GIORGIO PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano. . . „ 400